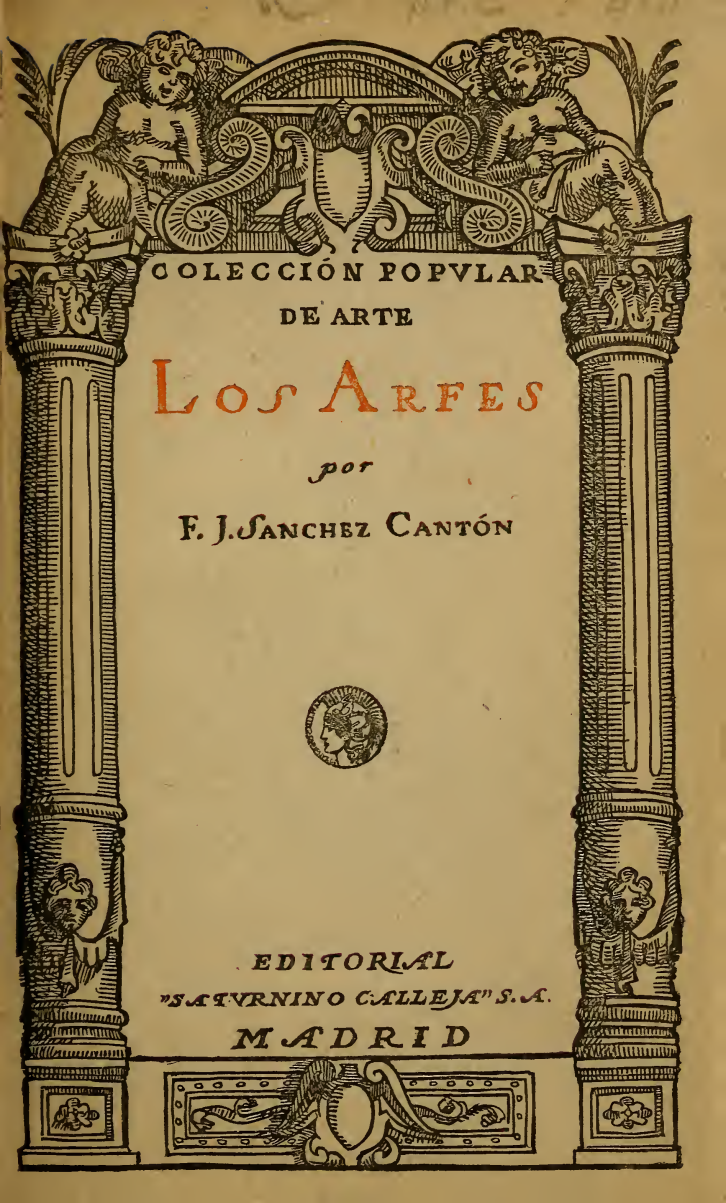

COLECCIÓN POPVLAR
DE ARTE
LOS ARFES
por
F. J. SANCHEZ CANTÓN
EDITORIAL
"SATVRNINO CALLEJA" S. A.
MADRID

COLECCIÓN POPULAR
DE ARTE

B.P.C.
5410

5 1

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

LOS ARFES

ESCULTORES DE PLATA Y ORO

(1501-1603)

CON 34 FOTOGRABADOS

MCMXX

EDITORIAL "SATURNINO CALLEJA" S. A.

CASA FUNDADA EL AÑO 1876

MADRID

PROPIEDAD

DERECHOS RESERVADOS

PARA TODOS LOS PAÍSES

COPYRIGHT 1920 BY

EDITORIAL «SATURNINO CALLEJA», S. A.

Sekol
Apr. 30, 1923
4

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Imprenta Clásica Española.—MADRID

NOTA PRELIMINAR

Fué España en la segunda mitad del siglo xv, tierra de promisión para los artistas del Norte: pintores, imagineros y arquitectos de Flandes y Alemania gozaban de la protección de Reyes, Catedrales y Conventos.

El arte español «estaba a punto de germanizarse tanto como se había afrancesado en el siglo de San Fernando».

En el «estilo Isabel», entonces dominante, señoreaban los elementos góticos procedentes de tierras del Rhin; y los apellidos Colonia, Cueman, Alemán y Arfe confirman lo que los monumentos declaran.

Mas, antes de finar la centuria décimoquinta, comenzó la llegada de obras y artistas de Florencia y Lombardía, nuncios de un cambio profundo: un arte iba a nacer, y como dice el *Cantar* del Cid:

«querían quebrar albores.»

En las páginas que siguen se cuenta la historia de una familia de artistas que, en

tres generaciones, cifra los estilos que dominaron en el arte español durante el siglo XVI:

Cuando el primero de los Arfes llega a nuestra patria, las formas góticas comienzan a orearse con los aires gentiles de Italia.

Trabaja el segundo en el período de expansión de los elementos renacientes.

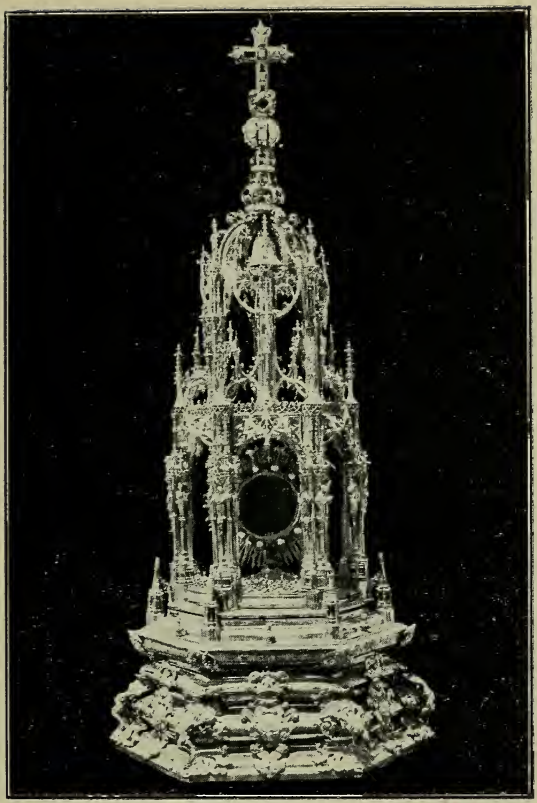
El tercero, rendido admirador de las obras «del antiguo», reacciona contra la exuberancia plateresca, y lucha por introducir las severas normas greco-romanas.

Singular interés, por tanto, despierta el estudio de los Arfes.

Ellos tres compendian las fases de nuestro arte en el siglo de plenitud de la vida de España.

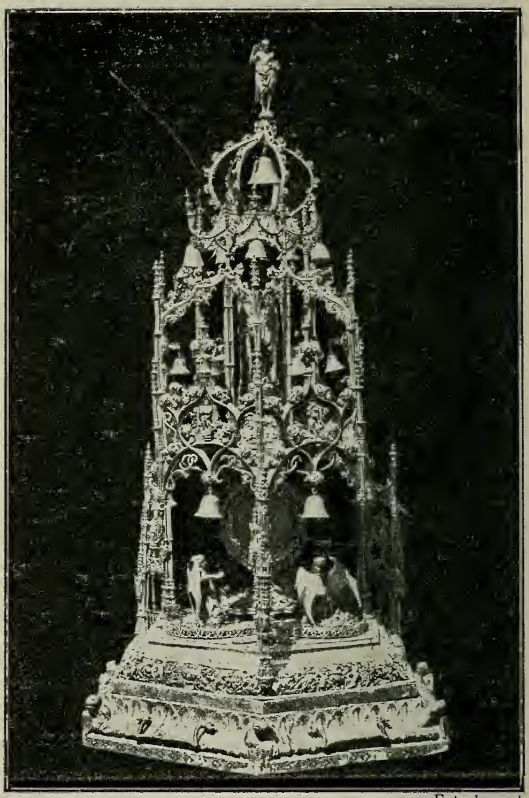
—

Debo manifestar mi gratitud a D. Manuel Gómez Moreno, por las fotografías y datos que bondadosamente me ha facilitado. Asimismo he de mencionar agradecido a mis amigos D. Juan Cabré y D. Ricardo de Orueta.



Fot. Lacoste.

LÁM. I. — Custodia de la Catedral de Cádiz.



Fot. Lacoste.

LÁM. II. — Custodia del Monasterio de Sahagún. (León.)

MAESTRE ENRIQUE

Los Arfes.

Fots. D. M. Gómez Moreno.

LÁM. III. — Detalles de la Custodia del Monasterio de Sahagún. (León.)

MAESTRE ENRIQUE

Los Arfes.

Fots. Gómez Moreno.

LÁM. IV. — Detalles de la Custodia del Monasterio de Sahagún. (León.)

MAESTRE ENRIQUE

Los Arfes.

I

MAESTRE ENRIQUE DE ARFE (*)

En tierras de Alemania, en la ancha llanura de Colonia que el Rhin fertiliza, ocho leguas al noroeste de la vieja ciudad, está el humilde pueblecito de Harff: su nombre hubo de naturalizarse en España, dando apellido a un linaje de insignes orfebres.

La situación de Harff obligaba a encaminar a Colonia los pasos de cuantos sintiesen afán de medro, y tal debió de ocurrirle a un cierto Enrique—de modesto origen, ya que por el lugar de su nacimiento o de su oriundez se hacía llamar—, que en el último ter-

(*) Para evitar las interrupciones en la lectura, las notas y las citas irán al fin sistemáticamente ordenadas y sin llamadas.

cio del siglo XV era aprendiz de platero en la capital renana.

Desde antes de mediar aquella centuria, era Colonia, al decir de nuestro andariego Pedro Tafur, «la mayor cibdat e la más rica, e la más fermosa que hay en toda Alemaña; cibdat muy bien murada... de muy gentiles calles e muchos artesanos de todas artes mecánicas».

Entre las artes florecientes en Colonia, era de antiguo tradicional la maestría en obras de plata; sus iglesias, a partir del siglo XI, guardaron soberbios relicarios, piezas famosas en todo el mundo; dos ejemplos bastan para prueba: la caja de los Reyes Magos, labrada hacia 1198, del tesoro de la Catedral, y la gran urna de los Macabeos, en la iglesia de San Andrés, obra del siglo XV.

Aquel aprendiz de platero de Harff largo tiempo debió de permanecer en Colonia y en sus talleres formarse y de allí salir ya hecho maestro; porque, cuando en los primeros días del siglo XVI lo encontramos en León, llámasele Enrique de Colonia.

Por aquellos tiempos rara es la catedral española que no se siente edificadora; estaba el mundo en los umbrales de una edad nueva, y era general el ansia de enriquecer todo

acervo. Faltó a León entonces un gran prelado, al estilo de los Mendozas y Fonsecas; regía la sede un tal Francisco de Esprats, que ni en Astorga, ni en Catania, ni cuando Alejandro VI lo vistió de púrpura, dejó memoria de altos hechos. Las obras más notables trabajadas en la *pulchra leonina* en la segunda mitad del siglo XV, fueron: la sillería del coro, labrada en parte por el alemán maestre Teodorico, y la Librería, hoy Capilla de Santiago, con recuerdos claros del gótico de Colonia.

Quizá relacionado con esta dirección artística: «jueves veinte e un días de enero de mil e quinientos e un años» los señores capitulares se concertaron con «Enrique de Colonia, platero, que presente estaba, de le dar la obra de la custodia de plata que *hobo venido a facer*», «conforme un pilar que tiene fecho»; entregar la plata para ella la Catedral de veinte en veinte marcos, y pagarle por la obra de cada marco 1.950 maravedís; y, presentados por fiadores, un tejedor y un platero, se firmó aquel contrato, que abre uno de los capítulos más interesantes de la historia del arte español.

En 1506 estaba muy atrasada la obra; el 3 de noviembre de 1518 aun se le da plata para ella, el 15 de octubre de 1522 había dado fin a su labor. Mas, aunque estos se dicen datos documentales, deben de estar erróneamente

interpretados: probablemente en 1515 estaba ya terminada. Pesaba ocho arrobas; sus piezas no eran menos de cinco mil, y su altura llegaba a diez pies; remataba en un chapitel de mazonería; en el cuerpo principal, las estatuas de los cuatro Doctores de la Iglesia y cuatro ángeles incensando rodeaban el viril; en otro cuerpo aparecía la Flagelación. El fin de esta joya fué triste: el 8 de abril de 1809, la Junta Suprema del Reino, para librarla de los franceses, ordenó se llevase a Sevilla, donde se fundió para hacer moneda... Modernamente se ha sostenido la especie de que logró salvarse de la decretada destrucción, y que una parte de ella, algo modificada, se conserva en la catedral de Cádiz. Se demuestra lo infundado de la idea leyendo la descripción de la custodia perdida, ante la gaditana (Lám. I), que, desde luego, es obra de un artista influído por Enrique de Arfe.

Dos palabras acerca de la fiesta del Corpus: «Reinando en Castilla y León el rey Don Alonso *el Sabio*—son frases de Juan de Arfe—, instituyó el Papa Urbano IV [*por bula del año 1263*] que se celebrase la fiesta del Santo Sacramento el jueves adelante del domingo de la Trinidad; y para la procesión general de aquel día fueron ordenadas las

custodias figuradas por el Arca del Sancta Sanctorum que fabricó Beseleel, de la tribu de Judá». El carácter triunfal y alegre de la fiesta, confirmado por Eugenio IV en mayo de 1443, tenía ya precedentes en la bula del siglo XIII, donde se lee que en tal día «cante la Fe, la Esperanza salte de placer, la Caridad se regocije y cada cual acuda con ánimo alegre y presta voluntad.» En España, a fines del siglo XV, cobró esplendor singular la procesión del Sacramento de la Gracia y del Amor en gran parte por obra de la Reina Católica; desde su origen fué fiesta distinta de las demás: mascaradas de monstruos y demonios aherrojados, animadas cabalgatas de héroes, danzas, autos sacramentales y burlescos pasos, todo lo brillante y todo lo sonoro acompañando a la custodia por las calles de las viejas ciudades, en un día de plena primavera, cuando flores y aves, como escribió Lope:

«unas se abren y otras cantan;
las aves parecen flores
entre las hojas las alas;
las flores, aves que mezclan
con sus colores las ramas.»

Perdida la custodia leonesa, nos falta el jalón inicial para estudiar el arte de maestre Enrique, a menos que la de Sahagún (Láminas II a IV) sea, ya que no anterior, contem-

poránea. Que es obra del primero de los Arfes lo declaran su estilo y Juan en la *Varia conmensuración*. La simplicidad de estructura y menor complicación decorativa se explican, no sólo por anterioridad de fecha con relación a las custodias de Córdoba y Toledo, sino también por más modesto destino: el viejo monasterio, de tan gloriosa historia, no podía rivalizar con las grandes catedrales.

Sobre planta exagonal se alzan tres pilares, formados por haces de columnillas, sostenes de arcos de medio punto con angrelados y conopios, sobre los que se eleva calado chapitel. El basamento es más moderno y de madera; de maestre Enrique todo lo demás, incluso, a pesar de no ser gótica, la maravillosa decoración que une los pies de los pilares (Lám. III, fig. 1) y es un repujado ya de espíritu renaciente; sarmientos y racimos ritman la composición, cortada a trechos por un fauno capripede, un ánfora con flores y frutos, una bacante desnuda... y alegres niños en los ángulos. Un hombre del Norte, un artista que conserva en la arquitectura las trazas *flamboyantes*, y que en las estatuíllas recuerda tenaz su educación en la escuela de Colonia, traiciona en la decoración repujada sus principios, y ávidamente respira los aires de fuera, innovadores. Góticos son los ángeles orantes; gótica la crestería que los cerca; góticos el viril y las arquerías con

sus cardinas, y los santos de los pilares y de los arbotantes (Lám. IV, fig. 1) y el Cristo resucitado que corona la custodia, todo ello alemán, renano; pero más gótica, más pura y delicadamente gótica es la Virgen con el Niño del interior de la custodia (Lámina IV, fig. 2): hay en la encantadora estatuíta todo el fervor y toda la unción del tiempo viejo; la graciosa inclinación de la cabeza es como un dejo de las adorables Vírgenes del arte francés del siglo XIII. No conozco Virgen alemana que le iguale en espiritualidad y gracia; sólo con una, de Friburgo, de hacia 1300, se le encuentra un lejano parentesco.

En la separación de elementos góticos y renacientes, clara en la custodia de Sahagún, léese una idea que ha de ser recordada: en los pasos iniciales de toda innovación artística, apunta tímidamente ésta en las partes secundarias; sólo después de largos ensayos se decide a escalar los lugares de honor. Así, con dominar maestre Enrique tan gentilmente las formas nuevas, relega a humilde puesto las inspiraciones clásicas, y sigue los trillados caminos en todo lo principal: ¿Miedo a la incomprensión? ¿Creencia en la no adecuación de los elementos *romanos* al espíritu religioso? Tal vez algo menos complicado y sutil: de un lado, el peso de su formación tradicional; de otro, quizá un pensamiento

clarividente: que para la custodia no había estructura más apropiada que la gótica. Si así pensaba, ¿estaba en lo cierto? Al cabo de las páginas de este libro, el lector habrá deducido la contestación.

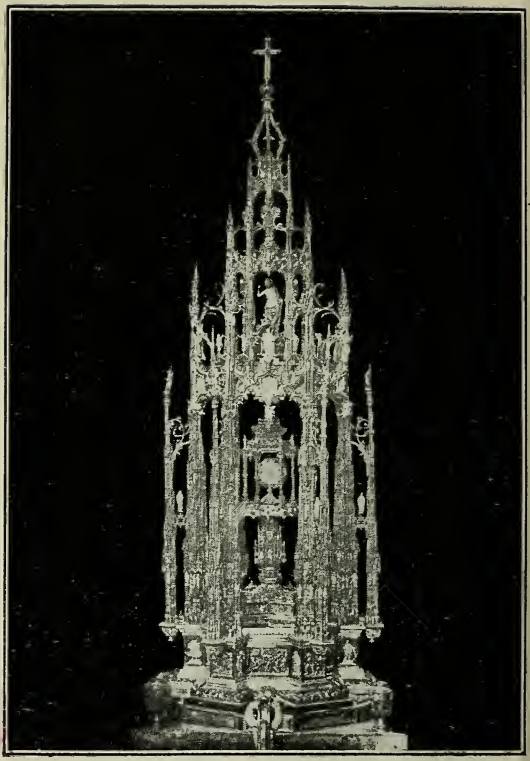
Sin haber puesto fin Enrique de Arfe a la custodia leonesa, el Cabildo de Salamanca, el 14 de abril de 1511, acordó prestarle cinco marcos de plata «para que dellos faga una muestra de la forma que ha de ir fecha la custodia» (la del siglo XV estaría deteriorada); el 29 de octubre presentó terminado un pilarejo, mas de aquí no se pasó; eran los años de la edificación de la admirable Catedral nueva, y todos los recursos serían pocos para su perfección y acabamiento.

No se sabe en qué año, pero, desde luego, cuando aun trabajaba en la custodia de León, recibió el encargo de una para la catedral de Córdoba. Comenzada en el pontificado del obispo don Martín Fernández de Angulo (30 de septiembre de 1510-† 21 junio 1516), salió por primera vez en la procesión de Corpus de 3 de junio de 1518. Es la obra de plenitud de Enrique de Arfe (Lámina V); el siglo XVIII puso en ella sus manos pecadoras, *renovándola* en 1735 y en 1784; a pesar de ello, es, tal vez, la más hermosa custodia de España.

LÁM. V. — Custodia de la Catedral de Córdoba.
(1518.)

MAESTRE ENRIQUE

Los Arfes.



Fot. Alguacil.

LÁM. VI. — Custodia de la Catedral de Toledo.
(1515-1523.)
MAESTRE ENRIQUE

Su planta es un dodecágono regular de un pie de lado; sobre él se forman seis pedestales, asiento de los contrafuertes de los arbotantes y de los basamentos de los haces de columnas, encima de los que se eleva la aérea torre erizada de pináculos, que se cierra por un cardo estilizado. Son de las renovaciones posteriores: los relieves del zócalo, la crestería que lo corona, las esfinges aladas que soportan el viril cilíndrico, la Asunción de la Virgen en el interior de la custodia, los delfines que unen los pináculos, el pedestal del Cristo bendiciendo de la coronación, y probablemente la misma estatuíta; como en la custodia de Sahagún, son de gusto renaciente las guirnaldas repujadas del basamento; lo vaciado, gótico y bellísimo; las estatuas que rematan los pináculos de los contrafuertes tienen singular encanto; se ha de señalar el grácil San Jorge alanceando al dragón. Las minucias y primores del ornato no quitan efecto a las francas y elegantes líneas de su arquitectura; todo está en esta obra razonado y subordinado a la unidad de la concepción. La impresión que produce es inolvidable. Su color es una fiesta de los ojos; no está toda ella dorada, y la plata y el oro con tal sabiduría repartidos, que no se puede imaginar nada más bello. Es la custodia de Córdoba el más alto grado a que llegó Enrique de Arfe.

No todos comparten este juicio, y muchos prefieren la custodia toledana a la cordobesa.

Estaba labrándose la custodia de Córdoba, cuando el gran cardenal Cisneros ordenó se hiciese una para la catedral primada. Hay documento de que dieron trazas Copin de Holanda, escultor, y el pintor Juan de Borgoña; mas, de ser así, a buen seguro que prescindió de ellas maestre Enrique, pues en líneas y elementos la nueva custodia se relaciona íntimamente con las anteriores (Lám. VI). Lo que por documentos consta, es: que el 28 de agosto de 1515 se le pagó a Enrique de Arfe la costa que hizo en ir a León y volver a los negocios de la custodia; el 29 de octubre cobró 50.000 mrs. para comprar siete marcos de plata (*) para una muestra que hace de un pilar para la custodia, muestra que estando ausente se le paga el 17 de diciembre; el 15 de febrero del año siguiente prosigue trabajando en el modelo. Ocho años tardó en darla concluída. Bien por que activase el trabajo, o para que le sirviese de estímulo, el cabildo le dió de aguinaldo, en la Nochebuena de 1523,

(*) El marco pesaba ocho onzas o sea media libra equivalente a 232 gramos.

treinta pares de gallinas; no sé si debido al sustancioso regalo, pero es el caso que, pocos meses después, el 23 de abril, Hernando de Ballesteros, ensayador de la Casa de la Moneda, y los plateros Pero Hernández y Manzanas pesaron y tasaron la custodia; su peso total fué de 661 marcos, dos onzas y seis ochavas y media de plata, a seis ducados y dos reales, pagándole el trabajo a razón de 2.418 mrs. marco. La cruz del remate hízola un platero llamado Laínez, en 1523. Un año después de terminada la custodia, mandó el arzobispo don Alonso de Fonseca que se le quitase el hierro de la armazón y se cambiase por plata, y se suprimiesen algunos adornos y mejorasen otros; obra que hizo también el mismo Arfe, y que, por caso, es la última que se sabe hiciera. En 1594, pareciendo al cardenal Quiroga impropio del esplendor de la iglesia de Toledo que la custodia no fuese dorada, y estando necesitada de reparación y limpieza, encargó de la labor a Diego de Valdivieso, quien, bajo la dirección de Francisco Merino, y por una Memoria que de mano de maestre Enrique se conservaba, la desarmó, doró, añadió escudos y armó de nuevo.

La silueta de la custodia toledana recuerda la de la cordobesa; es menos elegante y esbelta, pero más sencilla y clara; presidió

en su composición un espíritu menos tradicional; el gótico, en sus postrimerías, retrocede ante la avasalladora influencia italiana, y así, vemos que el basamento, en arquitectura y repujado, es obra *romana*.

El número de estatuas—se cuentan hasta 260 — es mayor que en la de Córdoba, más rica la labor de los pilares, y toda ella está enjoyada con piedras preciosas; pero la ordenación es más rigurosa, y a distancia líneas y masas se destacan, fundiéndose las minucias que de cerca distraen.

El Cristo resucitado bendiciendo, que corona las de Sahagún y de Córdoba, pasa en la de Toledo adentro de la torre; y en ésta se inicia la separación de cuerpos que en lo futuro ha de acentuarse. El viril sigue la forma española; fué comprado por el cardenal Cisneros en la testamentaría de la Reina Católica; se dice hecho con el primer oro que vino de América, y es una admirable pieza de orfebrería gótica. Maestre Enrique le tuvo presente, y en las complicadas tracerías de los doseletes de los pilares de la custodia siguió los del pie del ostensorio. La altura de la custodia toledana es de dos metros y medio; sus piezas son 5.000, sujetas por 12.500 tornillos; datos de *guía de viajeros*, indicadores, sin embargo, de algo que explica muchas cosas; ¡qué firmeza de pulso, qué agudeza de vista, qué destreza, eran ne-

cesarias para labrar estas maravillas! Sabiéndolo, no puede extrañarnos que maestre Enrique más de veinte años antes de su muerte dejase de trabajar.

Las custodias españolas anteriores al siglo XVI son de tipo análogo a los ostensorios del Norte. Al labrar las custodias procesionales, de andas, se adoptó por maestre Enrique la forma de tabernáculo que muchos ostensorios tenían (p. e. el de Toledo Lám. VI) y que la custodia, grande, de Salamanca anterior a 1446 ya presentaba. La forma que tenía la leonesa, seguida por las demás que en España se hicieron, en poco se parece a las antiguas, que en realidad pasaron a ser los viriles de las nuevas, de líneas arquitectónicas que recuerdan las de una torre gótica. Se ha dicho que la de Córdoba reproduce la del Ayuntamiento de Bruselas; Justi, con más acierto, indicó su semejanza con la de San Romualdo, de Malinas. Sin embargo, un precedente más directo e inmediato puede hallarse a las custodias de Arfe: los altares de madera que en Flandes destinaban a guardar al Santísimo Sacramento, adosados a un pilar lateral: su forma, piramidal y como de torre; véase, por ejemplo, el de San Pedro, de Lovaina, de hacia 1450; la filiación es patente.

Tabernáculo de San Pedro de Lovaina
(mediados del siglo XV).

En España, dos construcciones análogas pueden citarse: la custodia de madera del retablo mayor de la catedral de Toledo, y el altar de la *Descensión* en la misma catedral, posterior éste y hecho a imitación de la obra de Arfe; casi contemporánea de la custodia leonesa aquélla, pues trabajábase en 1503 y 1504 por Peti Juan, Francisco de Cristiano y otros entalladores.

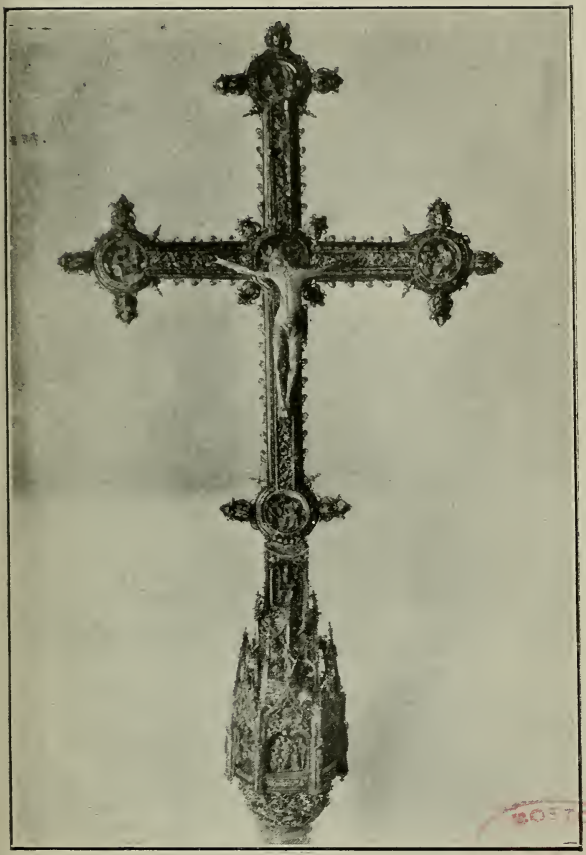
Fácil de averiguar es también el origen del viril cilíndrico que Arfe puso en la custodia de Córdoba: es forma acostumbrada en relicarios de Colonia—nueva prueba, por lo tanto, de lo vivos que estaban en la memoria de Enrique de Arfe los recuerdos de niñez y mocedad—; viriles iguales al de Córdoba abundan en Colonia: uno, de cobre, del siglo XIV, en San Andrés; otro, muy típico, en San Heriberto, del siglo XV; y, por no citar más, uno de Santa Columba, del XIV. Pero, así como la forma de custodia arraigó en España con fuerza, el viril cilíndrico no logró fortuna, y sólo conozco algún relicario claramente importado del Norte.

Alternando con la obra de las tres grandes custodias—que en algunos años se trabajaron simultáneamente (1515-1518)—, hizo maestre Enrique otras piezas de iglesia; en especial cruces procesionales.

La única documentada es la de la catedral de León, que estaba terminada el 29 de marzo de 1517; pero ésta corrió la misma *suerte* que la custodia: se amonedó en Sevilla en 1809. Se le atribuyen tres hoy conservadas: las de Orense, San Isidoro, de León y Córdoba.

La de Orense es florenzada con doseletes en los brazos; muy gótica, aunque en el repujado haya «guirnaldas y tallos serpeantes, que ora entretejen bichas, centauros, tritones, formas humanas al desnudo galopando sobre caballos; ora monumentales fuentes de opulentos tazones, simios alrededor de un fruto tropical...» Este maridaje de lo gótico con las formas nuevas, tal vez nadie más que maestre Enrique fuese capaz de lograrlo en 1515—en noviembre de dicho año la regaló el conde de Benavente al cabildo orensano—; pero la escasa esbeltez de líneas y las diferencias que la separan de las indudables del primero de los Arfes me fuerzan a no formular juicio definitivo.

Las de San Isidoro, de León (Láms. VII a IX), y de la catedral de Córdoba son hermanas; atribúyeselas a Enrique de Arfe don Manuel Gómez Moreno; su reproducción excusa todo razonamiento de prueba. Más esbelta la leonesa y de labor más fina, en traza y detalles decorativos son iguales; pugna el renacimiento en guirnaldas y grecas, some-



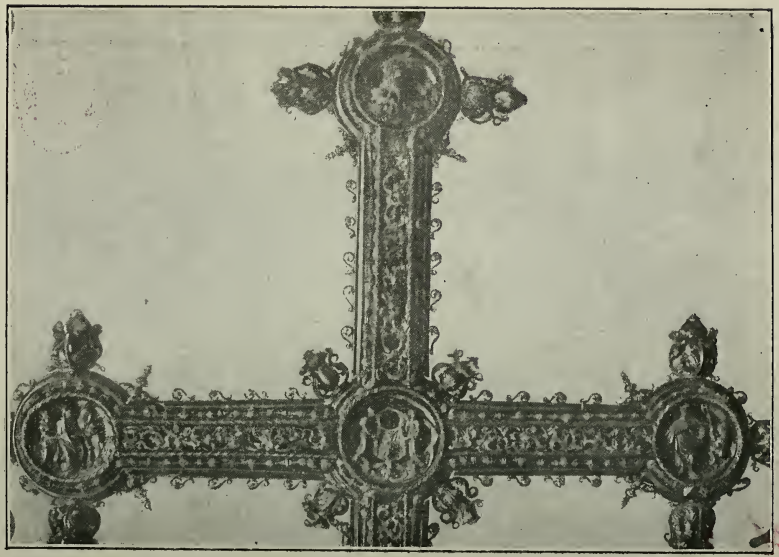
Fot. Gómez Moreno.

LÁM. VII. — Cruz procesional de San Isidoro, de León.

MAESTRE ENRIQUE

Los Arfes.

BOSTON LIBRARY

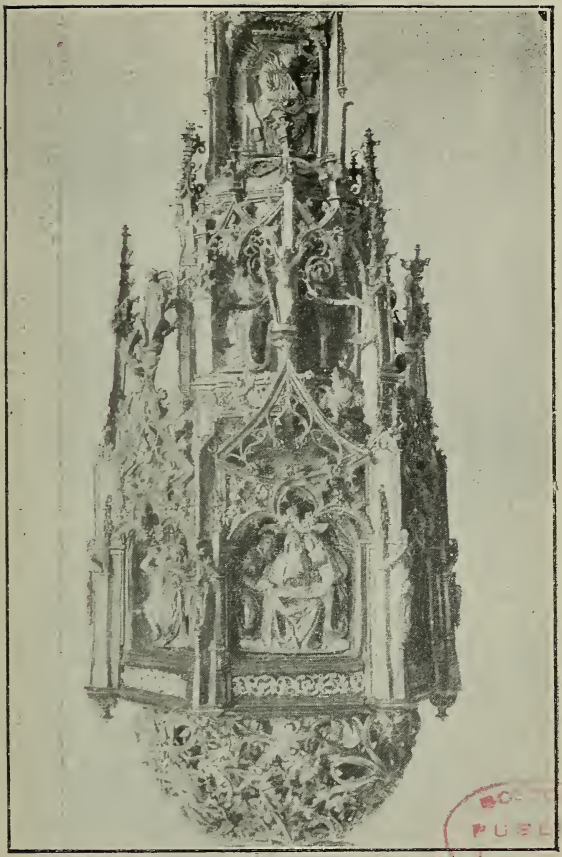


Fot. Gómez Moreno.

LÁM. VIII. — Detalle de la Cruz de San Isidoro, de León.

MAESTRE ENRIQUE

BOSTON LIBRARY

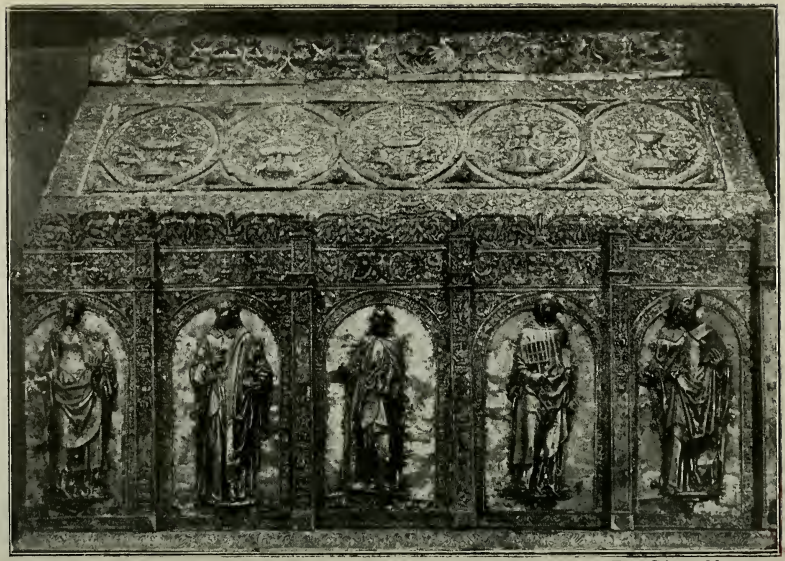


Fot. Gómez Moreno.

LÁM. IX. — Manzana de la Cruz de San Isidoro, de León.

MAESTRE ENRIQUE

Los Arfes.



Fot. Gómez Moreno.

BOSTON PUBLIC LIBRARY

LÁM. X. — Arca de San Froilán. (Catedral de León, 1518 - 1520.)

MAESTRE ENRIQUE

Los Arfes.

tido en las líneas a la tiranía gótica. El pie de la manzana de la de León (Lám. IX) es un bellísimo lazo vegetal; en ella, los pasos del martirio de Jesús; niños desnudos en pináculos y enjutas; son maravillas de frescura los vaciados a la *cera*, técnica en la que maestre Enrique señorea sin rival; modela los motivos de la naturaleza con amor y complacencia; y su dominio del vaciado es tan perfecto, que no precisa retocar; de ahí la impresión de vida que es el sello de sus obras. Encima del *nudo*, en los frentes, sentados en cátedras clásicas, un monje y un obispo; y es digna de nota la diferencia entre el espíritu de estas estatuas y el que revelan las de las custodias de Córdoba y Sahagún. La decoración de plancha repujada que cubre los brazos es renaciente y de finura insuperable. No hay violencia en el enlace de los elementos dispares; se diría que el gótico acoge complacido la pujante invasión de los nuevos adornos. Por camino seguro se marchaba hacia la formación de un estilo artístico, original y nuestro; sin salir de los linderos de este estudio, le vemos formarse, le admiraremos al florecer y presenciaremos su muerte.

De la cruz de Córdoba no es necesario hacer especial indicación: tan semejante es a la leonesa.

Jalón en este estilo nuevo es el arca de San Froilán en la Catedral de León (Láms. X y XI); tan claro término definitivo de la evolución del arte del maestre Enrique, no se le atribuía antes, y aun ahora, documentada, se le pretende explicar por fantásticas reformas esenciales; nada hay más seguro de su mano; hízola entre el 18 de noviembre de 1518 y el 9 de enero de 1520. La arquitectura es por completo del renacimiento; *plateresco*s, en absoluto, los adornos; los santos, góticos. Riquísima decoración floral, más prolija que acusada, invade pilastras, frisos y enjutas; en la coronación, grifos y esfinges; bajo las arquerías, admirables estatuas, de fuerte carácter germánico declaran el ya lejano aprendizaje de maestre Enrique. El contraste entre las esculturas de bulto redondo y la talla decorativa es, en verdad, violento, y comunica al arca de San Froilán cierta acre originalidad. Al idearla quizá recordara Enrique de Arfe una famosa de Colonia: la caja de San Maurino en Santa María de Schnurgasse, hecha de cobre en el siglo XII, e inspirada seguramente en la de Aquisgrán que guarda las cenizas de Carlomagno; origen al que habrán de referirse la mayor parte de las cajas de esta forma, por la celebridad de la urna imperial, ya que no por ser la primera de tal guisa construída. Precedentes de las estatuitas que rodean el arca leonesa no son

raros en Colonia en retablos y son típicos los apóstoles de madera de encina de la iglesia de los Santos Apóstoles: proporciones, plegado de paños, hasta actitudes, las recuerdan; el acento alemán se percibe tan firme, que, por ejemplo, el Santiago del arca está muy próximo al busto del mismo Apóstol, obra del contemporáneo de Arfe, Erasmo Graesser, conservado en una iglesia de Munich.

En 1520 había terminado unos cetros para la catedral de León, hoy perdidos.

El Sr. Gómez Moreno le atribuye la cruz de Villamuñío (León), es de gajos y mide 66 cms., y la manzana de la de Destriana, de plata blanca y bellísima.

Tales son las obras de Enrique de Arfe de que se tiene noticia; su nieto Juan escribió que hizo otras muchas, como «portapaces, incensarios y blandones... repartidas por toda España». Cean se contentó con copiar a Juan de Arfe, y Sentenach añadió que pasan por suyas «otras piezas sagradas muy notables» que es lástima grande no mencione. En Orense se cree suyo un cáliz regalado, como la cruz, en 1515 por el Conde de Benavente.

En los versos del licenciado Andrés Gómez de Arce, que van en los preliminares de

la *Varia conmensuración*, sólo se citan como de Enrique las custodias de León, Córdoba y Toledo, y la cruz de la catedral leonesa, añadiendo:

«... caetera mitto
Quaque olim cedro praecellens digna reliquit»;

noticia que nos lleva a tenerle por escultor en madera, en su mocedad; cosa nada improbable en quien de tal maestría plástica hacía gala en las obras de plata.

Era Enrique de Arfe, tan escultor, aun cuando modelaba hojas y flores, que les infundía rara vida; al verlas siéntese como cierta apetencia táctil; aparte del valor decorativo, cada elemento de por sí goza de virtud emotiva; artista siempre, con tanto derecho como su nieto pudo hacerse llamar *escultor de oro y plata*.

Las noticias de la vida íntima de Maestro Enrique caben en cortos renglones.

Fué de continuo vecino de León, bien que sus trabajos en Córdoba y Toledo causaron ausencias dilatadas, motivo de frecuentes protestas de los señores capitulares, porque desde 1521 tenía en su guarda la plata de la catedral, y disfrutaba con su primera mujer, Gertruda Rodríguez Carreño, salario de por vida; en 1516 moraba en el

sitio de las Boticas; en 1524 pasó a la calle de Cardiles, y sobre la casa que habitaba tuvo «dares e tomares». Tuvo pleito también sobre un huerto del arrabal. En 1532 se le dió una recompensa por el derribo de su casa (1.500 mrs. y seis gallinas), y en 23 de noviembre de 1543 da licencia el cabildo a maestre Enrique y a su mujer Gertruda para vender una casa. Demuestran estos datos que era hombre, si no adinerado, por lo menos en disfrute de dorada medianía. Nótese que de 1524 son los últimos documentos de sus obras; veinte años después se casa en segundas nupcias con Velluda de Ver, y en 1545 aun vivía; ¿cómo explicar inactividad tan prolongada? Prescindiendo de que afortunadas rebuscas aumenten el caudal de noticias documentales de obras suyas, quedará siempre un ancho margen de años sin labor; y hay que pensar que para los trabajos de platería se precisan vista perfecta y pulso firme, que el andar del tiempo, y el ejercicio sin descanso, aminora y hace vacilantes. Hacia 1540 comienza a destacarse como platero Antonio, hijo del primer matrimonio. En los años que median entre 1524 y 1540 ¿estuvo cerrado el taller leonés?

Fué Enrique de Arfe un gran artista. Maestro de la técnica de su arte, abrió sur-

co perdurable en España — puede decirse que todas las custodias procesionales de las suyas vienen, y la forma de la custodia española es sólo nuestra—. Fué de los primeros que vieron claro el derrotero cierto del arte español; que había de ser amalgama de contrarios elementos, no mero secuaz sin carácter propio bajo una dirección extraña. Con Lorenzo Vázquez, Covarrubias y Siloe, sembró el que estaba llamado a ser frondoso bosque, vario y diverso, de nuestro Renacimiento; las generaciones que vinieron después podaron, implacables, la selva pujante llena de posibilidades; *arreglaron* nuestro arte; casi sin lucha vencieron; El Escorial fué el frío monumento de su triunfo.

En pocos orfebres se dieron reunidas las cualidades artísticas que adornaron a maestre Enrique: ponderación y claridad en el trazado de las arquitecturas, sentido de la plástica, singular gusto en la decoración, y aquel raro sentimiento del color que hizo una maravilla de la custodia cordobesa: el alternar del oro con la plata, ya bruñida, ya mate.

Hermanó en gracioso contraste las líneas constructivas del Norte y el ideal gótico en la estatuaria, con el alegre tropel de centauros y bacantes por entre pámpanos y hiedras en la labor repujada...

¿Dónde pudo aprender las exquisiteces de

la labra renaciente, de sello lombardo, que prodigó en sus obras? Sin adelantar inéditos descubrimientos, puede afirmarse que la entrada del *arte nuevo* en España fué antes de lo que se supone; por ello no es necesario pensar en una estancia de Arfe en Italia, ni siquiera en la colaboración de un platero italiano. Sin salir de la Península pudo maestre Enrique conocer los adornos «del romano», mas no en León, donde hasta hacia 1512 no se comenzó a labrar «del antiguo» por Juan de Badajoz en obras por lo demás de carácter artístico muy diferente del que muestran las producciones de Arfe; pero si quizá en Salamanca, donde había desde comienzos del siglo ricas decoraciones renacientes; la fachada de la Universidad, por ejemplo; y dicho queda, cuándo maestre Enrique pudo admirarlas e inspirarse en ellas.

No es empeño de patriotismo pretender explicar así la formación de Arfe como cultivador de las *formas nuevas*, sino el pensar que tal vez en ningún otro país que no fuese España, crisol de razas y de artes, hubieran podido maridarse dos estilos tan encontrados, como en el arca de San Froilán, en unión que resultó fecunda.

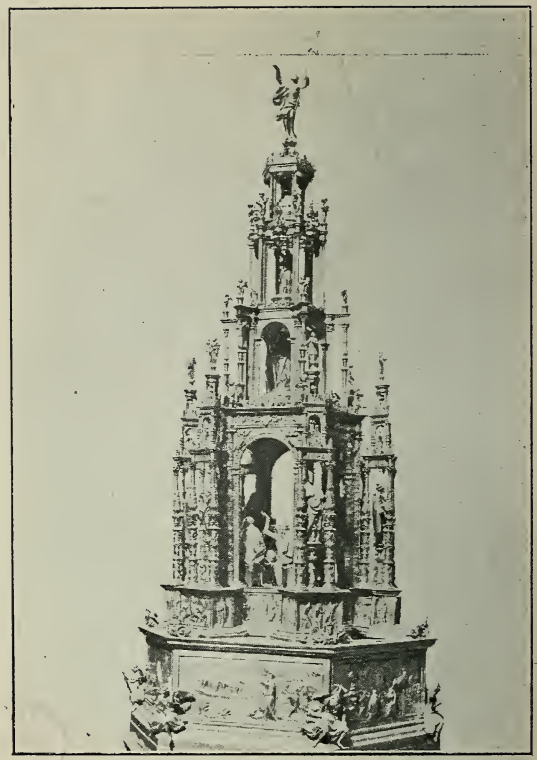
¿Se españolizó maestre Enrique? Nos faltan los jalones iniciales y finales de su obra; pero su españolismo artístico diríase que está

patente en el consorcio logrado de formas de arte contrapuestas. En gótico siguieron trabajando, hasta muy entrado el siglo XVI, sus compañeros de aprendizaje en Colonia.

LÁM. XI. — Detalle del Arca de San Froilán. (Catedral de León.)

MAESTRE ENRIQUE

Los Arfes.



Fot. Lacoste.

LÁM. XII. — Custodia de la Catedral de Santiago de Compostela. (1539 - 1545.)

ANTONIO DE ARFE

BOSTON PUBLIC

Fots. J. Cabré.

LÁM. XIII. — Custodia de Santa María de Medina de Rioseco. (1552 - 1554.)

ANTONIO DE ARFE

Fot. J. Cabré.

LÁM. XIV. — Detalle de la Custodia de Rioseco.

ANTONIO DE ARFE

Los Arfes.

II

ANTONIO DE ARFE

Fué hijo de maestre Enrique y de Gertruda Rodríguez Carreño; nació probablemente en León; ¿cuándo?: falta toda suerte de datos; pero, a juzgar por ulteriores fechas de su vida, no parece aventurado presumir que vino al mundo hacia 1510.

Su aprendizaje en el taller paterno es natural deducción, y lógica, aunque no segura, la ayuda prestada al maestre Enrique; pues ya se ha dicho que desconocemos en qué tareas se empleó el taller de los Arfes después de 1524, año en el que Antonio apenas habría salido de la niñez.

Hacia 1530 casó con María de Betanzos, hija de Juan de Betanzos y Catalina Villafaña; fueron frutos de este matrimonio *Juan* Antonio (¿el grabador?), y tal vez un Enrique

Nada se sabe de sus trabajos anteriores a 1539.

Quizá haya que atribuirle en estos primeros tiempos—cuando labraría la plata según consejos paternos y tal vez bajo la maestría de un hoy desconocido orfebre—la custodia de Fuente-Ovejuna (Córdoba), sin razón publicada como obra de su hijo Juan. Su relación con la de Santiago es indudable: es de planta cuadrada; el basamento, de un solo cuerpo con relieves; las torres que flanquean el templete, iguales a las de la custodia gallega. Falta en el cuerpo principal el después acostumbrado grupo escultórico; el segundo, es más lujoso que en Santiago, y de arcos geminados, bajo los que aparecen sendas estatuas; y el Cristo resucitado de siempre con una bandera, remata la custodia, más airosa que las otras de Antonio, pero menos proporcionada. A mi juicio, es el extremo plateresco a que llegó el arte de Arfe; el límite de la exageración en el decorado. ¿Es obra personal del segundo de los Arfes? Sorprende que trabajo de tal importancia no lo cite su hijo; el que esto escribe no la conoce sino por deficiente fotograbado; pero sobre que la traza sea suya, no parece pueda caber duda alguna.

El 24 de abril de este año contrata con el cabildo de Compostela la hechura de una custodia de plata, para la que había presen-

tado una muestra «debuxada en pergamino de cuero»; puso fianza por tres mil ducados en bienes en la ciudad de León, y por conocimiento a tres vecinos de Orense—circunstancia que habría que relacionar, tal vez, con alguna obra que allí hubiera trabajado; pero no con la cruz procesional, como alguien pensó, muy anterior en fecha—. Había de pesar la custodia ciento cincuenta marcos, y se comenzaría la obra en el próximo junio. Bien calculó el tiempo de la labor, puesto que se comprometió con un platero de Monforte a tenerle cuatro años en el taller, dándole «de comer, vestir y calzado», y al fin del trabajo «un vestido de capa, sayo e calzas de paño negro honesto», y en 1543 teníala ya terminada en blanco, y pedía al cabildo el oro necesario «para ponerla en toda perfección».

Los canónigos de Santiago contestaron, que antes había que comprobar si el platero se ajustara en todos los detalles a la traza aprobada. No era de blando genio Antonio de Arfe, sino dado a pleitos y trabacuentas, y con dureza contestó que no daba al cabildo la muestra para el examen, y sólo estaba «presto—decía—de para un día que señalen los Señores, mostrarles en mi casa y no en otra parte la dicha muestra, para que la cotejen y vean cómo la custodia está acabada... y que después desto... se torne don-

de estaba en poder de los señores Gobernador y oidores, pues allí por todas partes está segura», y añade: «paresce que [los capitulares] habiéndome sacado de mi casa y tierra... procuran maneras para hacerme gastar mi trabajo y hacienda en pleitos y molestias... y si esto adelante fuese, con razón temería cualquiera de servir esta Santa Iglesia».

Por fin, el 14 de noviembre logró el cabildo convencer al orfebre. Mas no acabaron aquí las diferencias; cuando se trató del nombramiento de tasadores, rechazó Arfe al designado por la Catedral, y comenzó a andar las inacabables estaciones de un pleito, que por dicha resolvióse en un acuerdo—saliéndose con la suya el platero—que se firmó el 24 de marzo de 1545, por el que se le pagaron ocho ducados y medio por la labor de cada marco de plata sin dorar; verificándose la entrega de la custodia el 29 del mismo mes, quedando amigos el cabildo y Arfe, por cuanto el 16 de febrero de 1546 le dieron diez y seis ducados de gratificación por las muestras para las rejas del presbiterio que contrataran en 11 de julio de 1539, y terminaron, en 16 de enero de 1542, un maestre Guillén, vecino de Santiago, y maestre Pedro Flamenco, de León.

Mide la custodia compostelana (Lám. XII) 1,37 m. de alto. Sobre planta exagonal, se

eleva un severo basamento ornado por bellos relieves: *La pesca milagrosa*—que parece inspirado en el famoso cartón de Rafael—, *La transfiguración*, *El embarco del cuerpo de Santiago en Jafa*, *El milagro del joven ahorcado* y *la gallina que cantó después de asada*, de Santo Domingo de la Calzada, que ignoro por qué rara asociación de ideas figura en la custodia de Santiago, y hace sospechar la utilización de un repujado hecho para muy otro destino. Sobre este basamento se yergue el templete de cuatro cuerpos, con pilastras y arcos plateresco, flanqueado por seis torrecillas de columnas abalaustradas, relieves en las estilobatas, y estatuas en el interior y en el remate. Dentro del templete, en el primer cuerpo, seis Apóstoles sentados, en medio un angel con el viril; en el segundo, *Santiago peregrino;* en el tercero, *El buen Pastor*; en la cima, *Cristo resucitado*, estatua, como las demás de la custodia, muy movida, pero bella y bien resuelta.

Claro ejemplo del arte plateresco en plata es la custodia compostelana: gentil de líneas, armónica de proporciones, cuidado el modelado, graciosa la decoración. El arte había hallado bellas formas de expresión; y, si se echa de menos el sentimiento, la maestría técnica llega al ápice; ya no es la custodia de Santiago una torre, es la *custodia* tipo; sus líneas sólo para tal objeto se com-

binaron; ¡qué lejos estamos ya de los sagrarios del Norte! La devoción española había encontrado, por fin, la más perfecta y plástica manera de condensar su amor a Dios y su gusto por la magnificencia y la suntuosidad; no era solamente la riqueza del material empleado, era la profusión de adornos que no dejaba superficie lisa, era la repugnancia al paramento desnudo, heredada de los árabes; era, en suma, el hallazgo de una forma artística nueva, original, española.

Al regreso de Santiago, tal vez Antonio vió morir en León a su padre y maestro; y pronto hubo de abrir taller de platería en Valladolid, sin cerrar el de León. Consta que en 1552 era vecino de la entonces villa del Pisuerga; un pleito, a que era tan aficionado, nos da curiosas noticias suyas.

En 23 de setiembre de este año, el platero Francisco de Isla le reclamó tres ducados por cada uno de los cuarenta y un días que empleó en ir a tasar la custodia de Santiago; extraña reclamación a los siete años cumplidos del viaje, motivada seguramente por cualquier contarriña del oficio. Contestó Arfe, con la acostumbrada acritud, que si se detuvo tantos días no sería por haberlo ocupado ese tiempo, «sino que se andaron holgando de pueblo en pueblo, viendo e vi-

sitando amigos e parientes»; que en el viaje a Galicia tardaron sólo siete días, y allá Isla no pasó más que cuatro o cinco, dándole Arfe de comer y pagándole la bestia; además de que merecía sólo dos reales por día de ausencia, que sería su ganancia trabajando. Como si todo esto fuera poco, le echa en cara los siguientes regalos:

«un debuxo para una custodia, que Isla pretendía hacer para la iglesia de la Antigua desta villa... que valía doce ducados.

una medalla de plata... sincelada, donde estaba un San Jerónimo, que valdría... cinco ducados.

una chapa de plata sincelada... una Quinta Angustia, la cual era para la condesa de Benavente, que valía doce ducados.

dos chapas de plata para una custodia que hizo para la Antigua, 10 ducados.

dos paños de narices de oro.

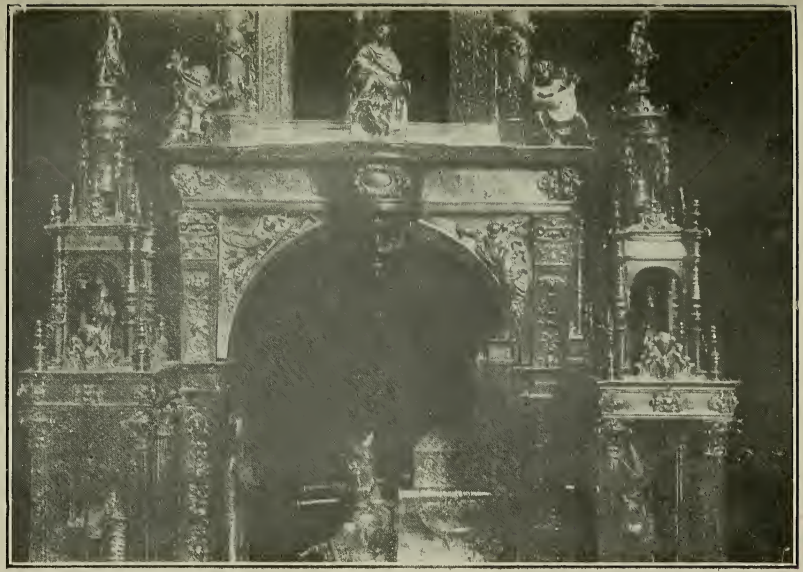
dos chapas para el sillon de la condesa de Benavente, que la una era el *Robo de Elena*, con treinta figuras y unos sátiros abaxo..., y la otra la *historia de Horacio* con treinta figuras, en lo cual había diecisiete marcos de plata que merescía cada marco de plata ocho ducados la hechura.»

Se sentenció el pleito el 22 de abril de 1553, condenando a Arfe a abonar a Isla los cuarenta y un días a ducado y medio, pre-

via devolución de la medalla y de la *Quinta Angustia;* como es natural, no se conformó Arfe. Por fin, el 20 de diciembre de 1555 se acabó el litigio, reduciéndose a veinticinco los días que había de pagar Arfe.

No sólo es precioso el documento extractado para conocer el alma de Antonio de Arfe, bien poco generosa, sino que, además, nos da noticia de obras suyas hoy perdidas, y de la manera como colaboraban en aquel tiempo los hombres de un mismo arte.

Quizá de 1552 a 1554, y residiendo en Valladolid, construyó Antonio de Arfe la custodia de Santa María de Medina de Ríoseco (Láms. XIII a XVII) no ha de compararse en grandeza con la de Santiago, ni en exuberancia decorativa con la de Fuente-Oveju: na. Coincidió con la modestia del encargo la acentuación del proceso simplificador de formas a que sometió su arte el gran orfebre: de planta cuadrada con cuatro torrecillas en las esquinas; cuatro grandes relieves en el basamento del templete: *La serpiente de metal*, *la zarza ardiente*, *el sacrificio de Isaac* y *La Transfiguración;* y cuatro menores en la base de cada torre: cuatro los cuerpos del templete, con pilastras, dóricas el primero; jónicas con estípites adosadas, el segundo; corintias el tercero, y abalaustradas el cuar-



Fot. J. Cabré.

LIBRARY

LÁM. XV. — Detalle de la Custodia de Rioseco.

ANTONIO DE ARFE

Fot. J. Cabré.

LÁM. XVI. — Grupo central de la Custodia de Rioseco.

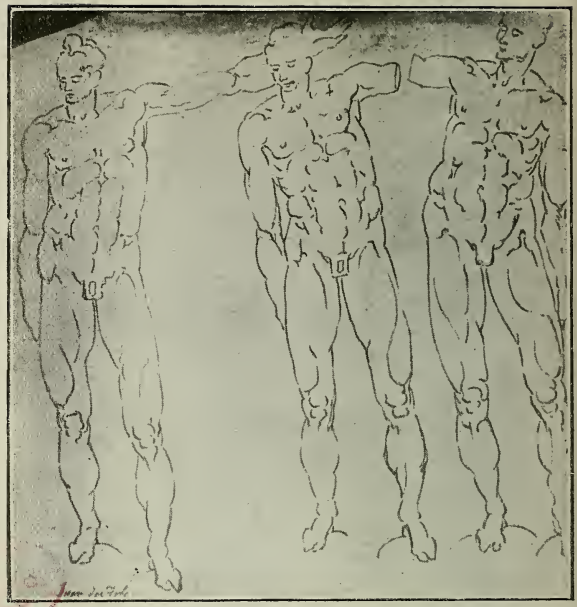
ANTONIO DE ARFE

Fot. J. Cabré.

LIBRARY

LÁM. XVII. — Grupo central de la Custodia de Rioseco.

ANTONIO DE ARFE



Fot. Orueta.

LÁM. XVIII. — Dibujo de la Col. del Instituto Jovellanos. de Gijón.

JUAN DE ARFE

to. En el primero aparece un singular grupo escultórico: el Arca de la Alianza llevada por cuatro Levitas, y delante el Rey David, tocando el arpa y cantando: en el segundo cuerpo el viril, rodeado de santos; el último, como los de las torrecillas, con campanas. Las torres, de tres cuerpos, rematan en lindas estatuítas; en el interior, los Padres de la Iglesia latina. La complicada y fea peana y la cruz del remate son muy posteriores adiciones.

Suprema elegancia en la distribución de los adornos y gracia en las proporciones son las notas de la custodia de Ríoseco, afeada por el vacío gesticular del grupo central, tan sobrado de movimiento aborrascado como falto de emoción. Diríase que el furor, no la inspiración divina, llena el espíritu del Rey salmista; descompuestas son, asimismo, las actitudes de los sacerdotes portadores del Arca Santa (Lám. XVI). Tampoco en los relieves hay tranquilidad de líneas: (Lám. XVII) no parecen de la misma mano de quien repujó con serena sencillez *La pesca milagrosa* en la custodia compostelana.

La violencia que notamos en las obras de Arfe es la misma que acusa la escultura española del tiempo. Berruguete, con un fuerte dinamismo espiritual, alargó las proporciones, contorsionó las figuras; barbas y ropajes parecen movidos por viento tempes-

tuoso; pero estas maneras eran expresión de verdaderas conmociones interiores, de inquietudes espirituales; los imitadores captaron sólo lo externo, y he aquí el David de la custodia de Medina, (Lám. XVII) las ropas agitadas, la cabeza diminuta, violento el ademán, temible el gesto: es una escultura de Berruguete... sin alma; la mueca sustituye a la expresión, el salmo que con el arpa se acompaña debe de ser una serie de alaridos. La falsedad había abierto brecha en el arte: la exaltación llevaba al paroxismo; la frialdad escurialense sería la reacción.

La historia de siempre: el arte plateresco moría por excesos de sus propios cultivadores. La custodia de Ríoseco marca, en arquitectura, la dirección simplificadora hacia lo clásico; en escultura, el límite de exageración alcanzado en movimiento sin sentido. Aquellos tímidos ensayos, tan bellos, de decoración a lo romano de Enrique de Arfe, habían llegado a invadirlo todo; las proporciones gallardas de lo gótico se conservaban; los santos de los remates de las torres guardaban el grácil encanto de los pináculos; los balaustres animaban con los quiebros de sus líneas la masa viva y fervorosa; los ojos fatigados con las minucias de la fronda decorativa descansaban en la gracia de las siluetas. Un arte al que tal vez sólo sobraba facilidad, había nacido: era el arte de

la custodia compostelana. Corta fué su duración; en la de Ríoseco la decadencia es ya un hecho; y ya el empeño de Juan de Arfe no fué otro que continuar la dirección paterna.

Después de la custodia de Ríoseco, hizo Antonio de Arfe las andas para la de León, obra de plata loada por Ambrosio de Morales, fundida quizá cuando la custodia. De 1556 a 1560 figura su nombre en las cuentas de la catedral leonesa.

Por aquellos años volvió a Galicia, a tratar de las obras que se habían de hacer en el antiquísimo altar de plata de Santiago.

En 1562 está de nuevo en Valladolid, donde a la sazón se casa su hijo Juan; en 1567-69 trabaja para el duque de Medina de Ríoseco; y en 1571 la duquesa de Alba—la mujer del gran Duque—le paga la hechura de una arquilla de ébano, jaspe y plata. En 1573, 74 y 75 vuelve a aparecer su nombre en las cuentas de León.

Por estos años, buscando tal vez más ancho campo a sus negocios, se establece en Madrid. El 17 de septiembre de 1574, Antonio de Arfe *el viejo,* y su hijo Antonio, andantes en la corte, pagan 50 reales por la «tercera tienda que está en la parte de arriba de las tiendas, en la calle nueva de San

Pedro, con la bóveda que tiene dicha tienda y otra bóveda más adelante, grande, con su pozo y escalera, para las vivir y morar». El 12 de julio siguiente arregla sus cuentas con la marquesa del Cenete.

Tres años después, el 20 de noviembre de 1578, un mozo que quiere ser platero se asienta por dos años con Antonio de Arfe: ¿era éste el que labró la custodia de Santiago o su hijo Antonio, el grabador que por los años de 1570 a 1602 firma estampas? Si aun es Antonio de Arfe *el viejo*, al igual que vimos en su padre, tampoco conocemos las obras de los últimos veinte años de su vida: ¿Consumó el cambio de estilo anunciado en la custodia de Ríoseco? ¿Permaneció fiel a las *fantasías plateresca*s? ¿La perlesía, o la pérdida de vista le inutilizaron para los primores del oficio?...

De él escribió su hijo Juan:

«Aunque la architectura [*romana*] estaba en los edificios y templos casi introducida en España, jamás en las obras de plata se había seguido enteramente hasta que mi padre la comenzó a usar en la custodia de Santiago de Galicia y en la de Medina de Ríoseco y en las andas de León, aunque con columnas balaustrales y monstruosas por preceptos voluntarios.»

Olvida aquí Juan de Arfe—¿a sabiendas?—que en el estilo nuevo que a su padre atri-

buye estaba hecha desde 1533 la custodia de Jaén; del mismo modo que calla, al citar los introductores del Renacimiento en la arquitectura española, el papel de Zarza y su escuela en Avila, que no podía desconocer el autor de la custodia de aquella catedral. ¡Cuán poco de fiar es la historia hecha por los contemporáneos! Cuando no el deliberado silencio de lo que no conviene declarar, la falta de perspectiva, esencial para el recto juicio.

Bien dotado por la naturaleza, nacido en el más favorable medio y en el período central de la evolución del arte nuevo, no podemos juzgar de un modo entusiasta a Antonio de Arfe por sus obras conservadas; la custodia de Fuente-Ovejuna—si es suya—es un ensayo; la de Santiago era la más brillante esperanza; la de Ríoseco es una desorientación. Pero ¿no es esta, después de todo, la historia triste del arte plateresco? Promesas que quedaron incumplidas, camino glorioso interrumpido cuando ni la mitad se había andado. La invasión clásica, fría y extraña, se impuso al gusto nacional, tan bien hallado con las *fantasías plateresca*s: fué un movimiento que en la corte de Felipe II tuvo su centro; la pedantería humanista fué su portavoz; los reveses políticos y las tristezas nacionales enseñaron al pueblo a ver en las severas líneas arquitectónicas greco-

romanas, rígidas y desnudas, un ideal de austeridad.

Mas una duda se ocurre: si el arte plateresco hubiese tenido un alma propia, un sentido nuevo, un fondo, ¿habría vivido lo poco que vivió? ¿No fué, sobre todo en sus postrimerías, un *virtuosismo* formal, cubriendo jirones de sentimientos góticos casi muertos, con ideas nuevas mal comprendidas?

III

JUAN DE ARFE VILLAFAÑE

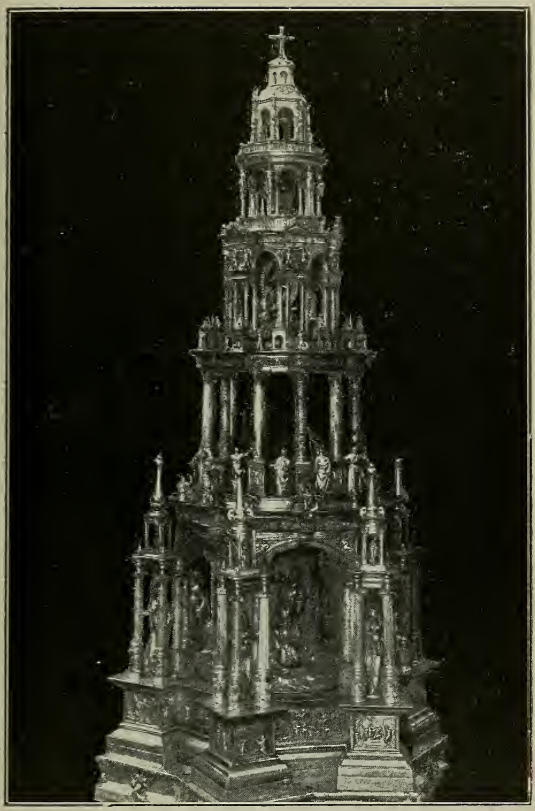
De Antonio de Arfe y de María de Betanzos nació Juan en León el año 1535; en el taller familiar daría los primeros pasos en el arte; niño aún, ocurrió el traslado de sus padres a Valladolid, donde se abrieron a su espíritu amplios horizontes; y muy pronto se mostró ávido de novedades, preocupándole el estudio de los fundamentos de su arte, y, más que nada, un capítulo: el de las proporciones del cuerpo humano.

Tal vez pensaba, como Protágoras, que el hombre es la medida de todas las cosas, y quiso conocer las medidas de este *canon:* con fruición se dedicó a la Anatomía, y hubo de encaminarse a Salamanca, «donde a la sazón [*se explicaba*] por un catedrático... que llamaban Cosme de Medina—el mismo Arfe

nos lo cuenta—, y vimos desollar por las partes del cuerpo algunos hombres y muje-

Autorretrato, en la *Varia Conmensuración* (1585).

res justiciados y pobres, y demás de ser cosa horrenda y cruel, vimos no ser cosa muy decente [*emplease aquí en el sentido de «conveniente»*] para el fin que pretendíamos, porque los músculos del rostro nunca se siguen en la Escultura sino por unos bultos redondos... y los de los brazos y piernas en



Fot. Lladó.

LÁM. XIX. — Custodia de la Catedral de Ávila.
(1564 - 1571.)

JUAN DE ARFE

Los Arfes.

PUBLIC LIBRARY

Fot. Lladó.

LÁM. XX. — Uno de los relieves del basamento de la Custodia de Ávila.

JUAN DE ARFE

el natural se ven en los vivos casi determinada y distintamente».

Esta ahincada determinación de estudiar el natural—donde aparece claro el españolismo de Juan de Arfe—se prueba también por sus dibujos: admirable es el que publicamos de la colección del Instituto Jovellanos; (Lám. XVIII) la Biblioteca Nacional guarda otro de menor interés que grabó en la *Varia conmensuración*. Antes de lo que fuera de desear perdió Arfe el contacto con el natural, y se echó por los estériles campos del *manierismo*.

Además de la arquitectura del cuerpo humano, trató nuestro artista de conocer la Aritmética, la Geometría, la Astrología y la Grafidia: se formó así una cultura propia, de *especialista*, diríamos. De lo cual fácilmente se deduce su carácter, reflexivo, cauto, sujeto el vuelo de la imaginación, la fantasía de cortas alas. No hay que esperar de él rasgos geniales, ni saltos en el estilo o en la técnica: su marcha es seguida; su andar, pausado; su evolución, lógica. Tipo, en suma, muy poco común entre los artistas españoles.

Su primera obra conocida, de ser auténtica, data de los veinticinco años: es una cruz de plata repujada y cincelada que, en 1910, adquirió a un chamarilero el Museo de Bar-

celona; se dice procede, al parecer sin fundamento alguno, de la catedral de Valladolid; está fechada en 1560 y firmada así: *Ivan de Arphe Villafagna.* En ella hay varios relieves y caladas cresterías; la manzana es de dos cuerpos, decorados con columnitas y hornacinas que cobijan figuras de apóstoles.

En 1562 casó en Valladolid con Ana Martínez de Carrión, como él hija y nieta de plateros. Fué dotada la novia en mil ducados y el novio llevó doscientos; pero unos y otros *nominales* en buena parte, pues no los acabaron de recibir hasta enero de 1564, cuando ya los familiares gastos estaban acrecentados con una hija, Germana, nacida en agosto del año anterior.

A aliviar las cargas matrimoniales vino pronto un encargo de importancia: una custodia para la catedral de Avila; (Láms. XIX a XXIV) tal vez contaba ya entonces con taller independiente del paterno, pues por aquellos años aun estaba Antonio en la plenitud de su fama. Se hizo la escritura en Valladolid el 8 de noviembre de 1564, y la obra se acababa el 30 de mayo de 1571. Mide 1,70 de altura, pesó 63,912 ks. y se valuó en 1.907.403 mrs. y medio. Una estrella de seis puntas es la planta; el templete consta de seis cuerpos, y está cercado por

seis torres, como en las custodias de Antonio. Los relieves del basamento son más correctos que sentidos, tratados de manera más pictórica que plástica, dando importancia al paisaje; son todos de escenas de la Ley Vieja. (Lám. XX) Jónico, el primer cuerpo; estriadas, las columnas de las torres; sus pedestales, cilíndricos, exornados con grutescos; decorados los fustes de los pilares del templete con sarmientos, racimos y pámpanos, en ritmo salomónico, y sobre plintos prismáticos. Dentro de las torres, estatuas frías, clásicas, de las Virtudes; (Láms. XXI y XXII) poco graciosos el entablamento, el segundo cuerpo y el remate.

Dentro del templete, siguiendo las normas de Antonio de Arfe, puso Juan un grupo escultórico: el *sacrificio de Isaac*—su composición recuerda extrañamente la de un cuadro del Sodoma—; las actitudes, más movidas que expresivas. ¡A qué distancia estamos del tormentoso brío personal con que Berruguete esculpió la misma escena!... (Lám. XXIII) Nacieron, quizas, estos grupos de figuras del interior de las custodias, inspirados en escenas de los autos sacramentales, y tal vez dieron origen a los *pasos* de Semana Santa, que en el siglo XVII arraigaron en toda España.

Profusa es la decoración de la cúpula rebajada y de los arcos y enjutas de este pri-

mer cuerpo de la custodia abulense, francamente plateresco. Doce columnas, estriadas unas y estriadas en su tercio medio, y de grutescos los extremos, otras, forman el cuerpo (Lám. XXIV) donde va el ostensorio adorado por los Apóstoles; alrededor, sentados, los Padres de la Iglesia y ángeles niños; arcos en esquina, columnas pareadas, niños tenantes de escudos y la *Transfiguración* en el tercer cuerpo; con estípites el cuarto, y con balaustres el quinto, cerrado por una cúpula que rompe extemporáneamente el sexto, sencillísimo, coronado, como el cuarto y las torrecillas, por bolas; el conjunto se remata con la cruz. Está firmada.

Hay que señalar que la decoración plateresca, aunque en decadencia, triunfa en la custodia de Avila de la arquitectura clásica, variada y mezquina a la vez, pues está tan mal compuesta, que sobran tres cuerpos al alzado por el empeño de conseguir la forma piramidal. La mesura en la innovación de estilo, que caracteriza a Antonio de Arfe en sus últimas obras, se violenta aquí por el impulso juvenil de su hijo, quien, queriendo hacer una construcción nueva y *ordenada*, consigue edificar un conjunto falto de unidad y de armonía. La reflexión y los años corrigieron esta desapoderada ansia de convertir las custodias en muestrarios de especies de columnas.

Hizo dos cetros para la misma Catedral que se conservan.

En los años que van desde 1571 hasta 1580, no tenemos noticia de que Juan de Arfe trabajase en cosas de plata. O no se han encontrado los documentos de esta época, o, lo que es más probable, quizá, poco satisfecho de la custodia abulense, dedicó estos años al estudio, a las letras y al grabado.

En 1572 publicó en Valladolid el libro intitulado: *Quilatador de la plata, oro...* escrito puramente técnico para ensayadores y contrastes; su frontis, grabado y firmado *I. A.*, reproduce dos mujeres—muy parecidas a las Virtudes de la custodia de Avila—tenantes de las armas del cardenal Espinosa, a quien va dedicado el libro. En el prólogo se nos muestra Juan de Arfe apasionado de su arte: «No hay ninguna—dice—que mayor perfección pueda rescebir.» En la página 11 se ve un curioso grabadito: el ensayador, en su taller, ante el horno. De esta obra se hizo edición en Madrid en 1598, con grandes aumentos.

El P. Burriel, copiado por Cean, dijo que eran obras de Juan de Arfe las láminas que adornan la edición de Salamanca, de 1573, de *El Caballero determinado* por Oliver de la

Marche, que puso en verso castellano don Hernando de Acuña — versificando una traducción hecha en prosa por Carlos V —; don Isidoro Rossell vió las láminas y *leyó* el monograma de Arfe: el dicho de Burriel quedó por verdad averiguada. Y, sin embargo, no pasa de ser un craso error, pero explicable. Las veinte láminas de la edición salmantina son, según uso, reproducción, con variantes ligeras, de las que figuran en las anteriores antuerpienses de 1555 y 1553 —fecha esta última en que Juan de Arfe contaba diez y ocho años—; son estampas de acentuado carácter flamenco; diez y seis de ellas están firmadas con el monograma A¿I?; la primera del libro, además de este monograma, lleva un complicado enlace, en el que con algo de buena voluntad y a primera vista, pudiera leerse *ARFE*, pero donde un examen menos superficial distingue las siguientes letras: S, R, A, T, E, ¿H? ¿I?

Lo que sí grabó Juan de Arfe fué el retrato de Alonso de Ercilla para la edición de *La Araucana* de 1578, reproducido en la de 1590.

Y habrá también que referir a esta década los trabajos preparatorios, y quizá la redacción de su obra más importante, *La varia conmensuración*, que no publicó hasta 1585.

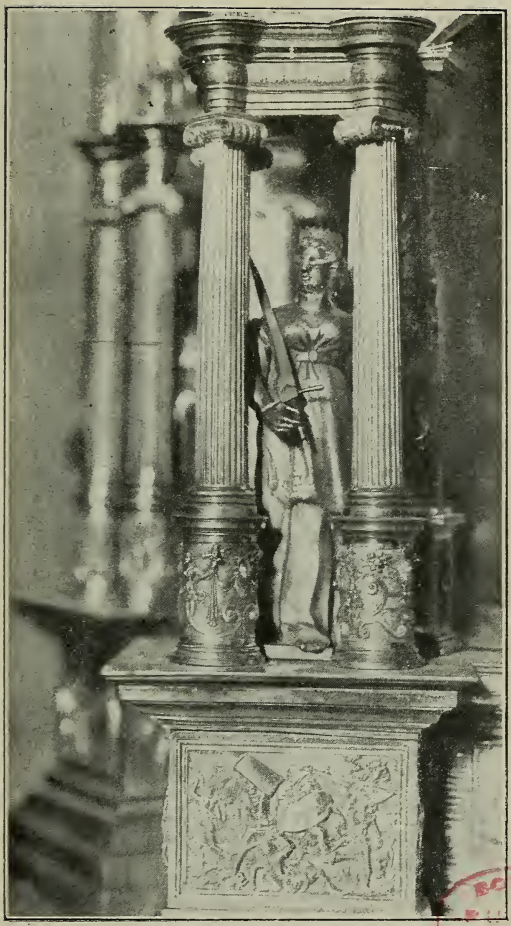
La base de la obra daríasela hecha su experiencia y la tradición familiar, y el *aparato científico*, una librería, no copiosa, pero sí escogida. ¿Cuáles eran los libros predilectos de Juan de Arfe? ¿Qué autores leía? No era hombre dado a citar, y en casos, hasta celaba cuidadosamente la fuente de sus noticias; mas, a veces, escapábansele nombres, frases o alusiones claras, por donde podemos averiguar cuáles eran los libros que tenía en el estante más próximo a la mano.

De bellas artes no estaba mal provisto: *Los cuatro libros de la proporción del cuerpo humano*, de Alberto Durero; el hoy rarísimo *De Sculptura*, de Pomponio Gaurico; *L'Architettura*, de León Bautista Alberti, puesta en lengua toscana, tal vez en la bella edición de Florencia de 1550; de los mismos lugar y año, las *Vite*, de Giorgio Vasari; no carecía tampoco de las *Medidas del Romano*, de nuestro Diego de Sagredo, aunque nunca las nombra en sus escritos; pero de ellas tomó seguramente las medidas del cuerpo, halladas por Felipe de Borgoña. Venían después de los libros de arte, los tratados de anatomía, y ya estaba muy sobada por las repetidas consultas la *Historia de la composición del cuerpo humano,* del doctor Juan Valverde de Amusco, ilustrada con dibujos atribuidos al escultor Gaspar Becerra, en la edición de Roma de 1556;

también solía traer entre manos el *Libro de la Anatomía del Hombre*, de Bernardino Montaña de Monserrat, impreso en 1557. Las matemáticas estarían representadas por los elegantes *Fragmentos matemáticos*, que el bachiller Juan Pérez de Moya publicó en 1568, y la *Geometría práctica*, de Diego Pérez de Mesa. De otras disciplinas tenía Arfe escritos del maestro Antonio de Nebrija; no faltaría el libro *De Re metallica*, de Bernal Pérez de Vargas (1569), y después de los acostumbrados libros de devoción, en último término y muy resobados, *Las trescientas*, de Juan de Mena, quizá en la edición anotada del Brocense de 1540; *Los proverbios*, del marqués de Santillana, y otros añejos y venerables tomos de versos, pues se daba en Juan de Arfe el vulgar contrasentido de ser tan avanzado en arte cuanto atrasado en poesía.

En estos años de plena madurez mental, más que las memorias de lo que había hecho en la primera mitad de su vida, hizo acopio de conocimientos y energías para los que había de realizar en la segunda mitad, incomparablemente más fructífera y gloriosa.

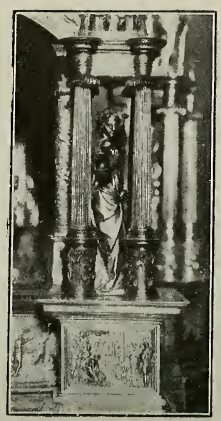
El 19 de junio de 1579, el cabildo sevillano acuerda se haga una custodia para la pro-

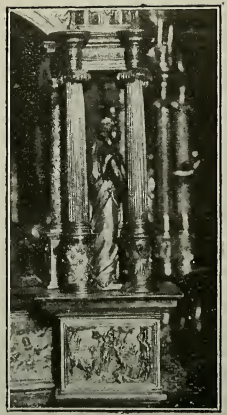


Fot. Lladó.

LÁM. XXI. — Primer cuerpo de una torre de la Custodia de Ávila.

JUAN DE ARFE



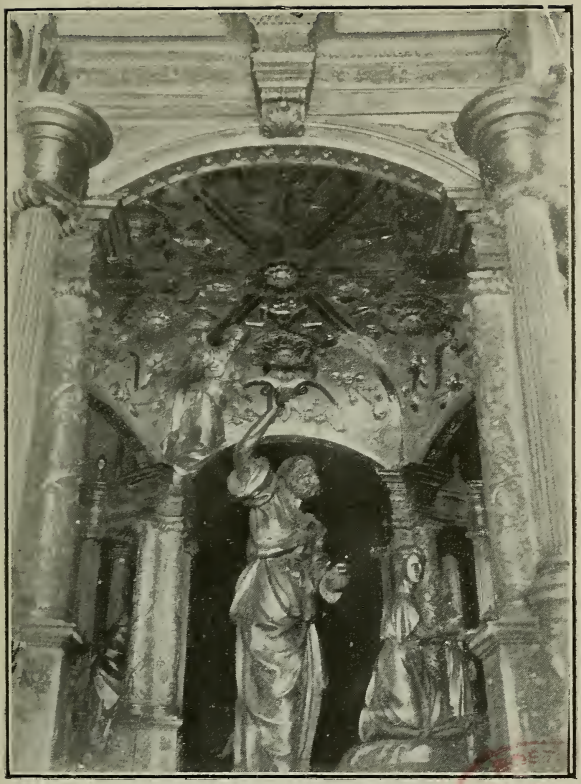


BC PUB LIBRARY

Fots. Lladó.

Lám. XXII. — Detalles de la Custodia de Ávila.

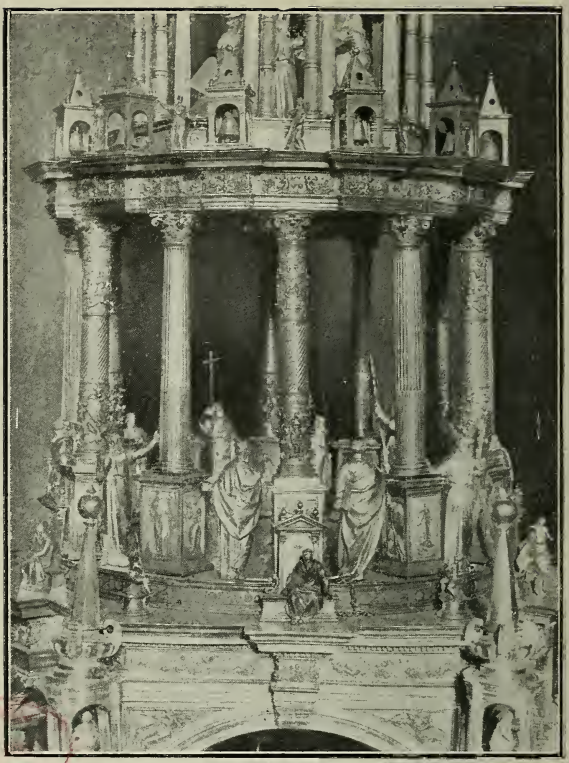
JUAN DE ARFE



Fot. Lladó.

LÁM. XXIII. — *El sacrificio de Isaac.*
Grupo del interior del primer cuerpo de la Custodia de Ávila.

JUAN DE ARFE



Fot. Lladó.

LÁM. XXIV. — Segundo cuerpo de la Custodia de Ávila.

JUAN DE ARFE

cesión del Corpus. Presentaron trazas Francisco Merino y Juan de Arfe; a fines del año llegó éste a Sevilla, y el cabildo le paga la casa donde trabaja la muestra. El miércoles 6 de julio de 1580 se decidió el encargo a favor de nuestro «escultor de plata y oro», y el 28 de agosto se firmó el contrato. El 4 de diciembre de 1587 se acabó de pagar la magna obra, pero meses antes ya estaba terminada.

A 20 de mayo firma Juan de Arfe la *Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla* (en casa de Juan León, 1587, 8.°, 16 hjs.), curiosísimo escrito en el que aprendemos que la dirección ideal de la custodia túvola el Ldo. Francisco Pacheco, debiéndosele la invención y reparto por toda ella de «historias, figuras y hieroglíficos». Eran aquellos tiempos sazón de tales colaboraciones; aun artistas nada legos recibían detallados *programas* para desarrollar moralidades, símbolos y alegorías; así los tapiceros de Flandes tejían asuntos que les escribían los retóricos de la corte de la Regente Margot, y los fresquistas de la Biblioteca del Escorial pintaban al dictado del Padre Sigüenza.

Mide la custodia sevillana (Lám. XXV) unas tres varas de alto, y consta de «cuatro cuerpos proporcionados, de manera que el segundo es dos quintos menor que el prime-

ro, y el tercero hace la misma corresponsión al segundo, y el cuarto al tercero; fundado cada uno sobre 24 columnas»; las doce mayores labradas de relieve. Dentro del primer cuerpo (hoy alterado) puso Juan de Arfe a la Fe, sentada en trono como reina; en los nichos, la rodean seis sacramentos, y sentados entre las columnas los doctores de la Iglesia, Santo Tomás de Aquino y Urbano IV, el Papa que instituyó la fiesta del Corpus. En el segundo cuerpo, el viril adorado por los santos sevillanos; en el tercero, la Iglesia triunfante, figurada en el cordero entronizado, y los cuatro animales llenos de ojos del Apocalipsis; en el cuarto, la Trinidad; rematábase en un *obelisco egypciano*; ángeles músicos y candelabros coronaban los cuerpos segundo y tercero. Todo decorado muy ricamente con sarmientos, racimos y espigas—eucarísticos símbolos—y rótulos latinos declarando las teológicas alegorías. Ni la Inmaculada Concepción que ocupa el lugar de la Fe, ni los desproporcionados ángeles con lirios que coronan el segundo cuerpo, ni la barroca y desmesurada estatua con su pedestal, a manera de otro cuerpo, que sustituye al obelisco; ni los florones del basamento, pueden ponerse en la cuenta de Juan de Arfe; son desaguisados cometidos por un tal Segura en 1668 a petición del cabildo.

En la custodia hispalense apuró Juan de Arfe los quilates de su ingenio; con orgullo escribió de ella: es «la mayor y mejor pieza de plata que deste género se sabe». Conservando la forma piramidal estatuída por maestre Enrique, supo Juan de Arfe combinar con sabiduría los elementos, logrando cierta unidad de composición, perdida desde que las formas arquitectónicas renacientes se habían introducido en la hechura de las custodias. Por una feliz inconsecuencia con sus propios principios, invadió fustes y entablamentos «de pimpollos de hojas y racimos de parras, hojas y flores de jazmines y de yedra», con desnudos niños entremezclados y cartelas con rótulos, haciendo grato juego; y ni prescinde de las odiadas «columnas balaustrales».

Mas estas transgresiones de su rígido credo, no sólo las ocultaba, sino que con toda lisura escribía en la *Descripción de la traza* estas palabras, que hacen sonreir:

Hablando de la obra de El Escorial, elogia de que en ella se abandonasen «por vanas y de ningún momento las menudencias y resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías que, por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, siguen los inconsiderados y atrevidos artífices, y, nombrándolas invención, adornan o, por mejor decir, destruyen más obras, sin guar-

dar proporción y significado. De lo cual, como cosa mendosa y reprobada, he huído siempre, siguiendo la antigua observancia del arte que Vitrubio y otros excelentes autores enseñaron... principalmente en la fábrica de la custodia de plata que por mandado de V. S. he hecho y acabado».

Patente el divorcio entre la teoría y la práctica, ha de achacarse, no a insinceridad de artista, sino a dos causas: es la primera que, por la tradición familiar, el clasicismo en Juan de Arfe era más templado que el escurialense; y la segunda, que la sequedad de líneas del orden toscano no se adecuaba al objeto de las custodias, donde toda suntuosidad debía tener asiento.

La dilatada estancia de Arfe en Sevilla —ciudad la más poblada y culta de España en aquellos días, y donde la producción de libros era acaso mayor—, y el trato íntimo con el erudito canónigo Francisco Pacheco —tío del pintor—, fueron, a buen seguro, acicates que le determinaron a poner en prensa su *Varia conmensuración para la Escultura y Arquitectura*, preparada, según creo, desde muchos años antes; salió de casa de Andrés Pescioni y Iuan de León en 1585, mas sólo en sus dos primeros libros;

pues por haberse quemado las planchas del tercero, hubo de repetirlas, y en 1587, aunque con la primera fecha, se vendieron ya los ejemplares completos. He aquí el contenido de la obra:

Lib. I.—De las líneas, figuras y proporciones.—De los cuerpos regulares e irregulares.
Lib. II.—De la medida y proporción del cuerpo humano. — De los huesos.—De los morcillos. De los escorzos.
Lib. III.—De los animales de cuatro pies. De las aves.
Lib. IV.—De los cinco órdenes de edificar los antiguos. — De las piezas de iglesia y servicio del culto divino.

Ya se ha dicho que no es este un libro erudito y vario como los que en aquel tiempo solían escribirse: es la obra de un *especialista*, donde, si se estudian los principios de la Arquitectura y de la Escultura, es para mejor dominar la orfebrería; en el último capítulo se recoge toda la enseñanza, aplicándola a las piezas de plata de las iglesias. Ya en el prólogo dedica la obra a los hombres de su arte, y en la portada se hace llamar «Escultor de oro y plata». Los mismos

versos, las ramplonas octavas reales donde se resumen los preceptos, no fueron escritas aspirando al lauro, sino por saber que se prenden mejor en la memoria los renglones medidos y concertados; y Arfe, pensando en talleres de plateros y broncistas, no en Academias, las compuso. La prosa es suelta, pero sin primores. Los grabados, limpios, mas pocas veces bellos; curiosas las noticias; nada originales las ideas: un tratado, en suma, útil en su tiempo; más que deleitable, en el nuestro.

Quien tenga curiosidad por apreciar las *dotes poéticas* de Arfe, lea estas tres octavas, que no me atrevo a llamar las mejores:

[*Sobre el dibujar de una hermosa figura de mujer.*]

Frente espaciosa y bien proporcionada;
Ojos distantes, grandes y rasgados;
Nariz que ni sea roma ni afilada;
Los labios no muy gruesos ni apretados;
Boca que, con descuido, esté cerrada;
Los carrillos redondos, bien formados;
Pechos que disten con pequeña altura,
Hacen una perfecta fermosura.

La que describe el caballo no se puede, en verdad, confundir con las inmortales de Céspedes:

Es el caballo hermoso y agraciado;
De gentil movimiento y altiveza;

Tiene la anca partida, el pie cavado;
Ancho el pecho y pequeña la cabeza;
De cola y crines, largo y bien poblado.
Muestra siempre en sus ojos gran viveza,
Y tiene puntiagudas las orejas,
Y las narices anchas y parejas.

Y, por fin, véase con qué *elevación* lírica cantaba a la custodia:

Custodia es Templo rico, fabricado
Para triunfo de Cristo verdadero,
Donde se muestra en pan transubstanciado
En que está Dios y Hombre todo entero;
Del gran *Sancta Sanctorum* fabricado,
Que Beseleel, artífice tan vero,
Escogido por Dios para este efecto,
Fabricó, dándole Él el intelecto.

Sigamos hablando de las obras de plata de Juan de Arfe, para quien tan esquivas fueron las Musas.

Mientras residía en Sevilla, recibió el encargo de una custodia para Valladolid, su segunda patria; el 11 de septiembre de 1587, en la collación hispalense de Santa María, otorga poder a un platero valisoletano para que trate con el cabildo; el 3 de octubre queda firmado el concierto; son condiciones: trabajarla en Valladolid y darla hecha un mes antes del Corpus de 1590. La carta de pago la firmó en Valladolid, llamándose vecino de Sevilla, el 3 de agosto de este último año.

Mucho menor y más sencilla que la custodia sevillana, la de Valladolid repite el modelo conocido: cuatro cuerpos y obelisco en el remate. El grupo central del primer cuerpo, Adán y Eva a los lados del árbol de la ciencia del bien y del mal; menos exuberancia de fronda decorativa; y arcos de medio punto doblados por la mitad en las cuatro esquinas, que había usado ya en Avila.

En Sevilla también comenzó a tratar la hechura de las custodias de Segovia y de Burgos—la primera no llegó a hacerse—; el contrato para la segunda se firmó el 4 de mayo de 1588; estaban terminados sus cuatro cuerpos, y en el primero el Cordero Pascual con doce figuras, el 17 de julio de 1592: se perdió cuando la francesada.

Un mes después se aprobó por el cabildo de Burgos un diseño de Juan de Arfe para la cruz procesional con las insignias de metropolitana—dobles brazos—. Se supone es la hoy conservada. (Lám. XXVI) Extraña la libertad de su traza, sin la menor línea recta; diríase de treinta años antes. Y extraña más si se la compara con la cruz procesional modelo que aparece en la *Varia conmensuración*. Como si esto fuera poco, árbol y brazos están cubiertos por chapa recortada, técnica de que no conocemos muestra en las obras de Juan de Arfe. El Cristo sí es clásico y muy bello, perfectamente de los fines del siglo XV

en relación ya con las esculturas de Pompeyo Leoni. La decoración y la arquitectura, de todo punto inconciliables, no sólo con las teorías, sino con la práctica, aun de muchos años antes, de su pretendido autor. ¿Explicación? No la encuentro. Quizás el encargo no pasó de tal, e hizo la cruz un platero apegado a la tradición plateresca, y el Cristo, Arfe; pues si no es suyo, merece serlo; porque no se ha de pensar que la cruz sea anterior en fecha; no parece lógico que, poseyendo la catedral tan hermosa joya, encargase otra.

En Burgos permanecía cuando recibió la petición de que fabricase una custodia para el convento del Carmen, extramuros de Valladolid; se firmó la escritura el 13 de marzo de 1592. Esta obra, que sería modesta, pues sólo pesaba treinta marcos, ha desaparecido.

La estancia de Arfe en Burgos, prolongada después de acabar la custodia, tiempo en el que tuviera obligación de residencia—loable costumbre de la época, con la que se conseguía directa vigilancia sobre el trabajo, a la vez que una suerte de proteccionismo a los obreros del país—, le ocasionó molestias curialescas; el único pleito que sabemos litigó Juan de Arfe tuvo regocijado origen y

cómica tramitación; en sus folios podemos recoger donosas noticias acerca del carácter de la época y del modo de ser de nuestro mazonero.

Los plateros de Burgos formaban, según uso, una cofradía bajo la advocación del obispo merovingio, monje y orfebre, San Eloy. A la solemne procesión del Corpus concurría el gremio detrás de su pendón, que era llevado por un platero elegido cada año entre los casados que hasta entonces no lo habían conducido. En junta eligieron portador del guión para el Corpus de 1593 a Juan de Arfe; lo que para otros fuera suspirado honor, tomólo como ultraje a su calidad el leonés, y dijo «que no lo había de llevar; antes se iría e ausentaría de la ciudad», alegando que no era vecino de Burgos ni cofrade. Absuelto Arfe en *primera instancia*, apelaron sus contrarios a la Chancillería, y ante ella adujo Juan de Arfe como argumento aplastante para no llevar el pendón que... no era platero, «sino escultor de oro e plata e arquitecto..., oficios muy distintos del oficio de platero», rasgo de infantil vanidad que acrecentó añadiendo que «era hidalgo e persona principal e de muy honrados deudos e parientes e de los más eminentes hombres de España de su arte». (Claro que todo esto dicho por boca de su procurador...) Confirma la Chancillería la

anterior sentencia; mas el gremio burgalés suplica de ella, arguyendo contra la novedad de hacerse llamar *escultor*, con textos del propio Juan de Arfe; y con socarrona zumba alegan que «llamarse plateros, no era porque hiciesen platos, sino porque labraban en plata...» Terminó el pintoresco litigio eximiendo a Arfe de la carga de llevar el pendón, siempre y cuando no abriese tienda en Burgos.

Quizá este pleito con sus compañeros aumentó las molestias del trato de vecindad; pues, a pesar de sus humos nobiliarios y artísticos, vivía Arfe en la calle Tenebregosa, residencia obligada de los plateros en Burgos, desde una cédula de los Reyes Católicos; y pretextando que acababa de casar a su hija Germana con Lesmes Fernández del Moral, tallador y contraste de la Casa de la Moneda, edificio muy distante de la dicha calle, y habérsele hundido la habitación, pide al rey licencia para mudarse de calle; informa el Consejo en contra de lo pedido, y el 31 de marzo de 1595 decreta al margen Felipe II con sú enérgica y horrenda letra: «Está bien lo que parece.»

El pleito, la denegación de mudanza, el haber terminado los encargos, hicieron que Juan de Arfe abandonase Burgos; y, nom-

brado ensayador de la Casa de la Moneda de Segovia, a esta ciudad vino a establecerse. La proximidad a Madrid favorecíale para los negocios del oficio. El 28 de septiembre de 1596 devuelve lo que había recibido a cuenta de una custodia que, terminada, no quisieron aceptar los vecinos de San Sebastián de los Reyes; quizá esta custodia sea la misma que a la muerte de Arfe figura entre sus bienes; y no fuera imposible que la misma sea la que, regalada como obra suya por el obispo don Diego de Castejón en 1636, sirve hoy en la catedral de Lugo.

El 30 de noviembre de 1596 le ordena el rey venga a Madrid a repasar las estatuas de bronce que se hacen para los entierros de El Escorial. El 6 de mayo de 1597 se obliga a hacer sesenta y cuatro bustos—él, años después, dijo que ochenta—, relicarios de chapa de cobre para San Lorenzo el Real, que fueron encarnados y pintados por Fabricio Castelo; ha de pensarse que para estos bustos haría Arfe solamente algunos modelos, y en su taller repujarían la cansada serie.

En 1598 el cabildo de Osma trató de la fábrica de una custodia; el 7 de octubre acepta Arfe, y anuncia desde Madrid que enviará la traza por su yerno Lesmes Fernández del Moral, «que es lo mismo que

yo», escribe. El 16 de mayo de 1602 estaba acabada; en el segundo cuerpo aparecía la imagen de San Frutos, circunstancia que lleva a sospechar utilizó en ella elementos trabajados para la fracasada custodia segoviana; la de Osma se perdió en la guerra de la Independencia; quizá suerte parecida corrieron unos ciriales del convento del Carmen, de Valladolid, y la custodia de San Martín, de Madrid; obras en las que colaboró también Lesmes.

Sirvió Juan de Arfe a Felipe III, quien en 10 de enero de 1599 mandó pagarle una fuente y un aguamanil de plata dorada y esmaltada, con figuras de dioses en realce.

A pesar de los años, la actividad del gran orfebre no menguaba; si ya en 1585 la vista, cansada, le obligaba a usar lentes, (vid. su retrato pág. 48) diez y doce años después prosigue modelando y repujando primorosas minucias; sin embargo, al entrar el siglo XVII faltan datos de obras de plata, y comienza la confusa documentación de un negocio tan interesante como embrollado; veremos de poner algún concierto en la parte que tuvo en él nuestro artista: aludimos a las estatuas de los Lermas.

Estaba el duque de Lerma en la cima de su poder, y, queriendo emular al rey — su

juguete —, dispuso en su convento de San Pablo, de Valladolid, la labra de un grandioso panteón familiar; encargó los trabajos al mismo escultor de los entierros de El Escorial, Pompeyo Leoni; cuatro habían de ser las orantes estatuas sepulcrales: las del duque y de la duquesa, y las de los tíos del privado, don Francisco, cardenal-arzobispo de Toledo, y don Cristóbal, arzobispo de Sevilla; en los proyectos y modelos se trabajaba, en 1601, en Valladolid; en fin de noviembre se llevaron a Madrid, para fundirse en los talleres de Jacome Trezo, los vaciados en yeso y sus «hembras» de las estatuas de los duques. Todo seguía los usuales pasos, cuando en los primeros días de marzo siguiente, Juan de Arfe, el 7, y Leoni, el 9, presentan sendas escrituras con las condiciones para ejecutar las estatuas. Dice Pompeyo que están hechos los vaciados de las estatuas de los Duques en tamaño natural, y en pequeño un modelo para la del arzobispo primado; nada dice de la del hispalense. Pide por paga 25.000 ducados, y lo que el duque quiera darle por la maestría—que se había de computar en unos 5.000 más—. Arfe se compromete a hacerlas en total por 26.600 ducados, y si le dejan utilizar los modelos de Leoni para las estatuas de los duques, rebajaría el pico de los 600. ¿A qué se debió esta especie de concurso, anulación, al parecer,

del encargo a Leoni? No se encuentra explicación satisfactoria; el hecho es que, pareciendo más ventajosa al duque la propuesta de Arfe, la aceptó con ciertas variantes; y rebajando del total pedido 3.000 ducados, se firmó la escritura en El Escorial el 15 de junio de 1602.

Pronto Juan de Arfe se pondría a trabajar en las esculturas. ¿En cuáles? Desde luego, en las de los arzobispos, en espera, seguramente, de que Leoni accediese a entregar los modelos de las de los duques. El caso es que el 7 de diciembre del mismo año escribe, de su puño y letra, al tesorero del duque:

«Los retratos de los señores cardenal y arzobispo y manos de ellos, con los ornatos de la capa pluvial, que son historia, y apóstoles de la cenefa y borlas y bordaduras de las almohadas, de mi parte tengo hecho todo de cera, y por estas manos pecadoras, sin necesidad de italiano ni español, mas de sólo mi yerno...; y todo va bien, sea Dios alabado..., y porque salgo de los límites de mi condición, que es ser más largo de manos que de lengua, no seré más largo...»

Así escribía un hombre que cumpliera los sesenta y siete años, con la santa alegría de espíritu que da el trabajo bien logrado; mas, actividad tan prodigiosa, alegre y juvenil, pronto había de agotarse. Seguramente consumió sus últimas fuerzas la estatua de don

Cristóbal de Rojas, el arzobispo de Sevilla, aquella para la que ni el modelo en pequeño había hecho Pompeyo Leoni; la que, por lo tanto, con mayor afán e ilusión trabajaría el viejo «escultor de oro y plata», que en sus postrimerías alcanzaba el ansiado título de *escultor de verdad*... pese a los plateros burgaleses (Láms. XXVII y XVIII).

Su yerno, Lesmes Fernández del Moral, bajo la personal dirección de Leoni, acabó el encargo ducal en 1608; nada se sabe de la estatua del cardenal de Toledo, ni si llegó a fundirse; las de los duques están en el Museo de Valladolid; la del arzobispo de Sevilla, tan fina y elegante como las obras de Leoni, y más realista, —como convenía a un español que de viejo recordaría haber dibujado del natural en Salamanca haciendo anatomías—muestra en la colegiata de Lerma el límite alcanzado por el arte de Juan de Arfe.

En Madrid, el 2 de abril de 1603, Ana Martínez de Carrión, viuda de Juan de Arfe Villafañe, pide se haga inventario de los bienes de su marido, que había muerto la víspera. Vivían en la parroquia de San Martín, en las casas de Jacome Trezo en la Red de San Luis.

El inventario revela un ajuar pobre, que

Lám. xxv. — Custodia de la Catedral de Sevilla.
(1580 - 1587.)

JUAN DE ARFE

LIBRAR

Fot. Lacoste.

LÁM. XXVI. — Cruz procesional de la Catedral de Burgos. ¿1592?

¿JUAN DE ARFE?

LÁM. XXVII. — Estatua sepulcral de D. Cristóbal de Rojas, Arzobispo de Sevilla, en la Colegiata de Lerma (Burgos). (1602-1603.)
JUAN DE ARFE

Lám. xxviii. — Busto de la estatua de D. Cristóbal de Rojas.

JUAN DE ARFE

no estaba en relación con los ducados ganados en la larga y gloriosa carrera. Tásase el conjunto en 50.000 reales, aun contando con un plazo por cobrar de la custodia del Burgo de Osma. Apunta el inventario: una custodia de plata—¿la de Lugo?—, los moldes de bronce de las de Osma y San Martín, una gargantilla de oro, un Cristo de plomo y otro de madera, libros y varios instrumentos del oficio...

Un hombre que, como Arfe, trabajó en su larga vida sin descanso, dejaba al morir por toda herencia, su memoria, su ejemplo y los instrumentos de su oficio. Su existencia completa, una sola palabra la define: trabajo.

Constante defensor de un ideal artístico; anhelando establecer los principios del arte clásico, severo, sin hojarasca decorativa; preocupado siempre en la imitación razonada «del antiguo», en la vida de Juan de Arfe —hermosa vida de laboriosidad y esfuerzo—vemos: de un lado, las continuas y dolorosas concesiones que sus ideas tenían que hacer a la imposición del ambiente, que repugnaba en las custodias y piezas del culto la sequedad escurialense, que él tanto admiraba; de otro, que el empeño clasicista de Arfe, acompañado y seguido por otros, des-

españolizando una vez más nuestro arte en formación, logró acabar con el plateresco: ¡este incesante tejer y destejer de la historia artística de España; este desasosegado cambiar de estilos, no por evolución transformadora y progresiva, sino por violentas invasiones extrañas!... Mas no maldigamos de este no dejar que un estilo termine su camino, de estos radicales cambios: ¡quién sabe si a ellos se deberá el fuerte carácter que singulariza nuestro arte!

El 21 de enero de 1501 firma maestre Enrique de Arfe el contrato de la custodia de León; el 1.° de abril de 1603 muere en Madrid Juan de Arfe Villafañe. El siglo que estas dos fechas encierran fué el gran siglo de España, mas no el gran siglo del arte castizo. Durante aquella centuria nos pusimos en contacto con toda Europa; de todos recibimos influencias; nuestro arte fué continua ebullición de formas: era la desbordante vitalidad de nuestra plétora; Enrique, Antonio y Juan de Arfe personifican los tres momentos del arte español en el siglo XVI. Y si se quiere, ya en la estatua del arzobispo de Sevilla anuncia Juan lo que había de ser el arte español del siglo XVII; en ella vemos el vivo realismo nuestro, venciendo la falsedad elegante y fría de la escultura italiana de fines del XVI.

No hay ejemplo en nuestra historia artística de una familia que, como la de los Arfes, compendie y cifre los términos de un siglo, y personifique dentro de un arte los momentos sucesivos de su mayor esplendor.

Madrid, junio 1919.

ÍNDICE Y NOTAS

Páginas.

NOTA PRELIMINAR 7

ENRIQUE DE ARFE:

Nacimiento.—Ceán, *Diccionario,* I, 55, lo cree alemán y nacido hacia 1470-80. Justi, *Los Arfes (Miscellaneen, Estudios de Arte español,* I, 233) recuerda es Harf apellido vulgar en el bajo Rhin 9

La orfebrería en Colonia.—Pedro Tafur, *Andanças e viajes* (1435-1439). Madrid, 1874, 240-243, t.° VII. «Colección de libros raros o curiosos». *Les tresors sacrés de Cologne,* por Franz Bock. París, 1862, con láminas 9-10

Llegada a España.—Sentenach, *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española,* Madrid, 1909, dice qué obras de Arfe fueron donadas por la Reina Católica a la Capilla Real de Granada. Bertaux *(Histoire de l'Art* de Michel, IV, 830) se hace eco de la inexacta noticia de la venida de Arfe en el séquito de Felipe *el Hermoso* 10

Custodia de León.—Publicó la documentación E. Díaz Jiménez, *Revista castellana,* febrero 1916; vid. además D. de los Ríos, *La Catedral de León,* y Agapito Revilla, *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones,* Valladolid, 1903, I, 56-8. Sentenach, ob. cit., defiende la idea de que el «cogollo» de la Catedral de Cádiz es parte de la custodia leonesa 10-12

La fiesta del Corpus.—En la cédula de los Reyes Católicos sobre la fiesta se decía que la alegría fuese «como de locos» 12-13

Custodia de Sahagún.—Agapito y Revilla,

Bol. cit., I, 62-4. Hasta hoy, sólo se habían publicado fots. de conjunto. Sobre esculturas alemanas Dehio y Bezold, *Die denkmäler der deutschen Bildhauerkunst*..... 13-15
Custodia de Salamanca.—Noticia-comunicado por el Sr. Gómez Moreno a Agapito y Revilla, *Bol.* cit., II, 136-41. La del siglo XV se conserva muy modificada; debía de ser en forma de tabernáculo grande y de andas.... 16
Custodia de Córdoba.—Justi y Sentenach, obras citadas. Luis M.ª Ramírez de las Casas-Deza, *Indicador cordobés*, 1837, 147-8, y *Descripción de la Iglesia C. de C.*, 93..... 16-18
Custodia de Toledo.—Documentación en Pérez Sedano, *Noticias del Archivo de la Catedral de T.*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1914, 42, 44, 46, y del mismo Centro, *Documentos de la C. de T.*, col. Zarco del Valle; publicación y notas de F. J. Sánchez Cantón, 1916, I, 133-9, y II, 271-84. Descripción: Parro, *Toledo en la mano*, I. Hay además un folleto de E. Carmena, Toledo, 1916, sin nada de interés..... 18-21
La custodia española..... 21-23
Cruz de León.—Díaz Jiménez. Loc. cit..... 24
Cruz de Orense.—Sánchez Arteaga y Cid Rodríguez, *Apuntes histórico-artíst. de la C. de O.* Orense, 1916, 189..... 24
Cruces de San Isidoro y Córdoba..... 24-25
Arca de San Froilán.—Díaz Jiménez. Loc. cit.. 27-28
Vida íntima de Maestre Enrique.—Ceán y Ríos, obs. cits., y Martí Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 286-7, 293..... 28-29
Su arte..... 29-31

ANTONIO DE ARFE:

Nacimiento y educación. — Ceán, I, 54. Ríos, ob. cit., II, 204. Justi..... 33
Custodia de Fuente-Ovejuna.—«Bética», Sevilla, 5 junio 1914, publicó un fotograb. de esta custodia diciendo es obra de Juan de Arfe y regalada por Carlos V estando en Yuste.... 34

Custodia de Santiago.—López Ferreiro, *Historia de la S. I. C. de S.*, VIII, 184 y ss. y 122-8 de los apéndices documentación y descripción; publica dos relieves del basamento. Pleito con el Cabildo: P. Constanti, *Castilla artística e histórica*, julio, 1918. Pleito con Isla Martí Monsó, ob. cit., 287-8..... 35-40
Custodia de Medina de Rioseco.—Sentenach, ob. cit. Agapito y Revilla, *Bol.* cit., I, 269-74, y *Castilla artística e histórica*, julio 1918; hasta hoy, sólo se habían publicado fots. de conjunto..... 40-43
Otras obras.—Andas de León: las describe Ambrosio de Morales, *Viaje santo.* Intervención en el retablo de Santiago: Balsa de la Vega, *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, XX, 116. Arquilla de la duquesa de Alba: vid, *Discurso* de recepción del duque de A. en la Academia de la Historia, 1919..... 43-44
Estancia en Madrid.—Pérez Pastor, *Memorias de la R. A. Española*, XI, 16, 20, 22, 27..... 43-44
Su arte..... 44-46

JUAN DE ARFE:

Nacimiento y crianza.—Ceán, I, 59. Martí Monsó, ob. cit., 290..... 47
Estudios anatómicos..... 47-49
Cruz de Barcelona.—Agapito y Revilla, *Bol.* cit., V, 266, 1911..... 49-50
Custodia de Avila.—Agapito, *Bol.* cit., IV, 144. y Tormo, *Cartilla excursionista;* inéditas hasta hoy las fots. de detalles..... 50-52
El Quilatador. Juan de Arfe, grabador.—Llaguno, III, 332-4, y Pérez Pastor, *La imprenta en Madrid*..... 53-54
La librería de Juan de Arfe..... 54-55
Custodia de Sevilla.—La *Descripción* del propio Arfe se publicó en *El Arte en España*, III, 174. La documentación por Gestoso, *Sevilla monumental*, II, 460; vid. además Sentenach, Justi, obs. cits., y Rossell, *Museo español de Antigüedades*, VIII..... 56-60

Páginas.

La varia conmensuración.—1.ª ed., Sevilla, 1585; 2.ª, Madrid, 1675; 3.ª, Madrid, 1736. Escribió además de heráldica, cita el M. S. Nicolás Antonio, *Bib. Nova*, se publicó en el ¿XVIII? Melchor García anunció al núm. 134-6 de su catálogo: *Apéndice a las obras de J. de A., en el qual se trata de la ciencia heráldica o del blasón*... Madrid, 4.º mayor, con láminas. Preparó además un tratado de *Perspectiva* y se le atribuyen las láminas de la *Nobleza de Andalucía* 60-63

Custodia de Valladolid.—Martí Monsó, ob. cit., 294, contrato y reproducción 63-64

Custodias de Burgos y Segovia.—Martí Monsó, ob. cit., 296, y Martínez Sanz, *Historia del templo Cat. de Burgos*, 1866..... 64

La Cruz de Burgos.—Martínez Sanz, ob. cit... 64-66

Custodia del Carmen, de Valladolid. — Martí Monsó, ob. cit..... 65

Pleito con los plateros de Burgos.—Martí Monsó, *Bol.* cit., III, 189 y 208..... 65-67

Fin de la estancia en Burgos.—Consultas de gracia. Archivo Histórico Nacional..... 67

Arfe en Segovia.—Revista de Archivos, abril-mayo 1902..... 67-68

Custodia de San Sebastián de los Reyes..... 68

Custodia de Lugo.—Se la atribuye a Arfe Ceán en nota a Llaguno..... 68

Servicios a Felipe II y Felipe III.—Llaguno, III, 330 y ss..... 68-69

Custodia de Osma.—Bol. de la española de excursiones, 1911-16; estudio documental, por S. de la Cantolla..... 68-69

Estatuas de los Lermas.—J. Paz, *El Monasterio de San Pablo de Valladolid*, 1897; Martí Monsó, ob. cit.; Pérez Pastor, *Revista de Archivos*, 1901, 281-89; íd., *Memorias de la R. A. Española*, t. XI..... 69-72

Muerte de Juan de Arfe.—Pérez Pastor, *Revista de Archivos* cit..... 72-74

NOTA FINAL..... 75

ÍNDICE Y NOTAS..... 76

2192018

COLECCIÓN POPULAR DE ARTE

PRIMEROS VOLÚMENES

Ángel Sánchez Rivero

LOS GRABADOS DE GOYA

J. Moreno Villa

VELÁZQUEZ

Vicente Lampérez Romea

LOS GRANDES MONASTERIOS ESPAÑOLES

Ricardo de Orueta

GREGORIO HERNÁNDEZ

Juan de la Encina

JULIO ANTONIO

Rafael Mitjana

CRISTÓBAL DE MORALES

CADA TOMO 2,50 PESETAS

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Fine Arts Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05533 663 8